

مذاهب وشخصيات



المسرح القرصني المعاصر

يقدم
الدكتور لطفي داه



اهداءات ١٩٩٨

ا.د./ محمد العزيز برهام

رئيس قسم اللغة العربية الأسبق - الإسكندرية

الأستاذ الدكتور
عبد العزيز بن
عبد الله بن
عبد الله بن
عبد الله بن



لمسح لفرسي المعاصر

بقام
لطفني فقام

مقدمة

« دراسة موجزة حول المسرح الفرنسى المعاصر » ،
عنوان لعله أدق فى الدلالة على موضوع هذا الكتاب .

فاننا لم نتناول بالتحليل العميق جميع الأعمال
المسرحية التى ظهرت فى فرنسا ابان القرن العشرين ،
انما اقتصرنا على أهم تلك الأعمال وأبرزها من حيث
الدلالة على تطور هذا المسرح وصلته بتيارات المسرح
العالمى .

كما أننا لم نتناول بالدراسة الدقيقة جميع المؤلفين
المسرحيين فى فرنسا منذ فجر هذا القرن حتى اليوم ،
اذ أغفلنا بعضهم من أمثال : « ساشا جتري »
(Sacha Guitry) الذى اشتهر فى عالم التأليف المسرحى
والتمثيل والخراج ، ذلك بأنه يبدو لنا سطوحيا فى
شعبيته ، وانه يسعى الى الدعابة والفكاهة هدفا فى
ذاتها ، فلا يرتفع بالمسرح الى الجو الشعاعى الذى
يخلق فيه كاتب مثل « جيرودو » أو « أنوى » ، ولا
يرقى بالفكرة الى المستوى الفلسفى الذى يتألق فيه
« سارتر » أو « كامى » ، لذا فهو ينتمى فى تقديرنا
الى المسرح التقليدى الذى يقصر الملهاة على هدف واحد
هو اثارة الضحك عن طريق السخرية بالنساء أو
ببعض أوضاع المجتمع ، وهو فى ذلك لا يتمشى مع
حركة التطور التى عرفها المسرح الفرنسى بعد الحرب
العالمية الأخيرة .

كذلك أغفلنا الحديث عن مسرح «مارسيل باتيول»
Marcel Pagnol الذى مازال على قيد الحياة، ذلك بأنه اشتهر فى الربع

الأول من هذا القرن بمسرحيات ثلاث هي « فاني » (Fanny) و«سيزار» (César) و«ماريوس» (Marius) فيحصر أحداثها في جنوبي فرنسا أو في مرسيليا على وجه التحديد ، وبالرغم من قدرته النادرة على المشاهد المضحكة وتحليل النفسانيات ، فإن المخاوف التي يصورها ، يتطلب غالبها الالمام بنفسية أهل الجنوب في فرنسا وبألون المحلي لحياتهم .

هذا الى أنه أمسك عن التأليف المسرحي منذ أكثر من عشرة أعوام مما يحملنا على الاعتقاد بأنه لم يعد يتمشى مع تلك الروح انشاعرية أو الفلسفية التي غلبت على المسرح الفرنسي المعاصر .

ولعل « مارسيل اشار » (Marcel Achard) زميله في المجمع الفرنسي (الأكاديمي فرانسييز) كان أولى بدراسة مستفيضة لأنه لم يتوقف حتى الآن عن الانتاج ، فضلا عن الطابع الشعاعى الرقيق الذي يتسم به في التأليف المسرحي . الا أن مسرحه يعكس المجتمع الذي يعيش فيه الى حد يتعذر معه تقديم مسرحياته خارج فرنسا .

وتزداد الصعوبة لو حاولنا ترجمتها الى اللغة العربية ، فهو يجيد التلاعب بالألفاظ والسخرية من المجتمع الباريسي وأوان التطور الاجتماعى المزيف الى غير ذلك من الموضوعات التي لا تمس جميع الجماهير ولاسيما أنه ينزع دائما الى الخيال في رسم شخصياته وفي عرض أحداث مسرحيته .

كذلك لم نحرص على دراسة مسرح « فياسميان مارسو » (Félicien Marceau) أو « برنانوس » (Bernanos) أو « بيراندللو » (Pirandello) وغيرهم ، لا انكارا لمواهبهم أو انتقاصا لأقذارهم ، انما رغبة منا في ابراز المؤلفين الذين طبعوا العصر بمسرحياتهم وملتوا فراغا لم يسبقهم اليه أحد .

فالمسرح الفرنسي المعاصر يتسم بالروح الشعاعية أولا بفضل مؤلفات «كلوديل» و«جيرودو» و«كوكتو»

و « مونترلان » و « سالكرو » و « أنوى » ، ثم بالروح
الفلسفية تحت تأثير « سارتر » و « كامى » وأخيرا
بطابع التجديد تحت لواء مسرح انطلاقة بفضل أعمال
« يونسكو » و « بيكيت » .

و لنا كانت الملهاة تغلب فى هذا العصر على الدراما
الى الحد الذى اندثرت معه « التراجيديات » رأينا أن
نورد فصلا عن « التأليف الهزلى » يتضمن نبذة
تاريخية عن المسرح الضاحك والسبيل الى انارة
الضحك والصفات التى يجب توافرها فى المؤلف
الهزلى .

ثم انتقلنا الى الحديث عن المسرحية وسبيل
استخلاصها من القصة ، لنعرض بعد ذلك الى حياة
المسرحية بين الاخراج والتمثيل . ولقد حرصنا على
ابراز دور المخرج لأن المسرح الفرنسى المعاصر نهض
حقا على أكتاف المخرجين البارزين الذين أكسبوه
بقنهم حياة جديدة .

ثم نبدا بعد ذلك فى دراسة اعلام المسرح الفرنسى
المعاصر المدين امتازوا بنظرة جديدة الى المسرح
ووسموه بطابعهم فأكسبوه من شاعريتهم ومن
فلسفتهم لونا جديدا وحياة جديدة .

وأخيرا قدمنا دراسة لمسرح الطليعة واللامعقول
وتحليلا لاهم أعمال « يونسكو » و « بيكيت » التى
تعرض حاليا فى باريس والتى لمسنا صداها هنا فى
مسرحنا العربى المعاصر .

ولقد آثرنا عرض هؤلاء المؤلفين جميعا على حسب
الترتيب التاريخى لحياتهم تحاشيا لمحاولة تقييمهم أو
الايحاء بتفضيل احدهم على الآخر .

انما الذى يعنيننا من المؤلف هو اعطاء فكرة دقيقة عنه
مع الاقتصار على تحليل أهم أعماله التى تدعو الى التفكير
والتي تبرز أصالة المؤلف ومكانته فى عالم التأليف
المسرحى ، فضلا على الإشارة الى آراء بعض النقاد
كلما دعا الامر الى ذلك .

ولا ينبغي أن يقتصر تحليل المؤلفات المسرحية على الاحكام العامة ، انما يجب أن يتخطاها الى جوهر الحياة الذى يسرى فى أعماقها ليتجلى فى الشخصيات التى ، وان تعددت ، فكل منها يتحدث عن نفسه وعن « الانا »

وهذا الجمع بين الطابع الفردى وطابع التعدد فى العمل المسرحى يضى على دراسة المسرح أحجاما واسعة لا تقنع بالنظرة الضيقة ولا بالاحكام التقليدية التى يفرضها مجتمع من المجتمعات فى عصر من العصور .

وكان العمل المسرحى يوجه بهذا كله الى القارئ والمتفرج ، وخاصة الدارسين منهم ، نداء غامضا يناشدنا فيه أن نتطلع الى ما هو أبعد من خبرتنا المألوفة وان نتسامى بأفكارنا الى ما وراء العالم الذى نعيش فيه .

ولعل الهدف الاسمى لمن يتوفر على دراسة العمل المسرحى هو أن يتوقد احساسه وأن تتسع آفاقه ليمتد الى الاحجام الفسيحة التى تنشرها أمامه المسرحية .

ويقينا أننا عندما نشاهد مسرحية جديدة فأننا نسلم لها تسليما كليا ، فلا نلجأ الا اليها وحدها فى الحكم عليها ، دون أن نتقيد بالمقاييس التقليدية . وذلك هو واجب الناقد الامين الذى يؤمن أن ما ينبغي له هو التوفر على فهم ما يوده المؤلف وما عليه بعد الا أن يتساءل هل بلغ هدفه ؟

ومجمل القول أن يقتصر حكم الناقد على العلاقة القائمة بين العمل المسرحى وبين الفرض الذى يرمى اليه المؤلف من خلال هذا العمل الفنى .

ولا شك أن هذا الهدف لا يبدو واضحا جليا فى جميع الاحيان ، وهنا يكمن الخطأ فى الحكم على المسرحية . وحين يتضح هذا الهدف تتضارب الآراء فى مدى بلوغ المؤلف هدفه . وهذا هو مصدر التناقض

فى الاحكام ، بل مصدر التفاوت فى مستوى الاحكام التى يصدرها ناقد بعينه على عدة مسرحيات •

وغنى عن البيان أنه من المتعذر على الناقد أن يكون دائما موضوعيا فى نقده ، كما أننا نعلم أنه انسان من لحم ودم له ميوله وله أيضا صداقاته ، غير أن فن النقد يحتم عليه ألا يفرض على القارئ انطباعاته الشخصية وذوقه الخاص •

ولا ينبغي أن ينصب الناقد نفسه رائد مدرسة ما ينشر الثناء أو يكيل الهجوم من علياء كرسى الاستاذية . ولا سيما أنه يتعذر على الناقد نفسه أن يبرر ميوله أو يعلل ذوقه الشخصى تجاه أية مسرحية بصورة قننع الآخرين •

هذا الى أنه يجب أن تقوم صلة روجية - أو على الاصح علاقة اخوية - بين الناقد والمؤلف والجمهور لكى يتسنى اعطاء المسرحية حقها من الفهم السليم ومكانتها التى تستحقها . فالمؤلف فى عصرنا هذا لا يمكنه إلا أن يقدم شخصيات تحيا فى خبرته الخاصة ، ثم لا تلبث أن تتسع دائرة حياتها هذه لتشمل البشرية بأسرها ، فلا يتسنى للمسرحية مهما بلغت من الآمال الفنى أن تؤثر فى الجمهور وفى النقد إلا اذا كانت تحمل نداء عميقا تتردد أصداؤه على أفواه الشخصيات التى يتفاعل معها المتفرجون •

وهنا نود أن نبرز دور الجمهور وأهميته ، فليس الجمهور عنصرا محايدا أو غريبا على المسرحية بل هو أحد أركانها الرئيسية ، اليه تتجه ومنه تستمد حياتها وعليه يتوقف مصيرها •

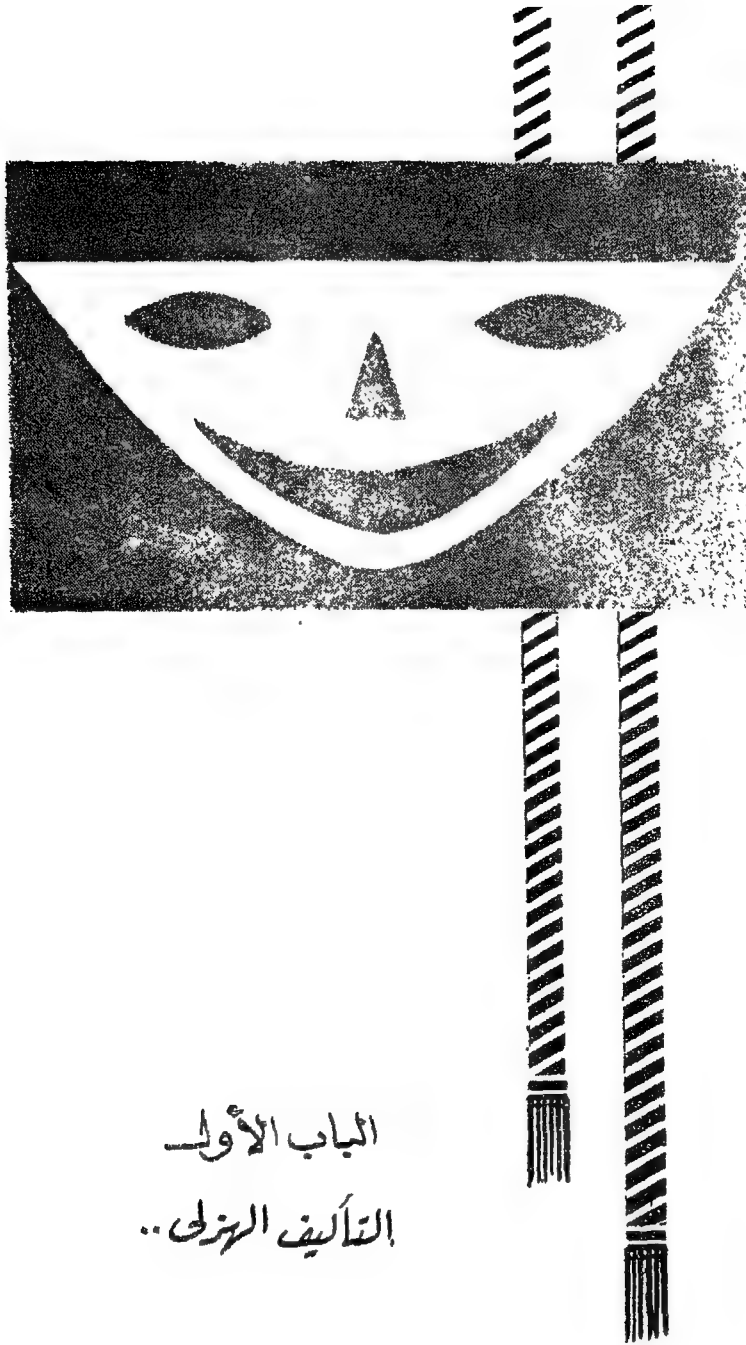
تلك هى المفاهيم الاساسية التى تسود الدراسات التى يتضمنها هذا الكتاب ، فلعلها تعين على إبراز القواعد السليمة التى يجب أن تقوم عليها دراسة الاعمال المسرحية •

وعساها أيضا أن تشعر المتفرج بأهمية رسالته
وأن توجه ذهنه الى آفاق جديدة من التفكير ليتفاعل
مع المسرحية - في صمت التأمل - تفاعلا يكشف له
عن كنوزها .

وان أبعده ما نرجوه لهذه الدراسات أن تحفز
المعنيين بالفن المسرحي على تقديم دراسات أخرى أعمق
وأوسع ، تسلط فيها الاضواء القوية على المسرح
الأجنبي لنستثير بخبرته ثم نكيفها حسب حاجتنا
وظروفنا .

كما نرجو أن تتركز أضواء أخرى أشد قوة على
مسرحنا العربي الناهض لتبرز مفاتنة وتثير مسيله ،
بعد أن توافرت له سبل كثيرة من أركان التقدم
والرقى في هذا العهد الزاهر .

لطفى فام



الباب الأول
التأليف الهزلي..



١ - تطور الضحك :

أن دراسة الضحك أمر متشعب النواحي ، فهذا موضوع لا يمكن تحديد نطاقه . ولعل ظاهرة الضحك في مقدمة الظواهر التي لا يتيسر للدارس أن يجد لها تعريفا كاملا أو حتى مجرد شرح أو تفسير سليم .

لذا آثرنا أن نطرق الحديث عن الضحك من نواح ثلاث : فنسرد أولا لمحة تاريخية عن تطور الضحك ، ثم نتحدث عن المؤلف الهزلي والصفات التي يجب أن تتوافر فيه ، وأخيرا نستعرض أهم أسباب الضحك ووسائل إثارته في السينما والمسرح . وهكذا يتسنى لنا الاطلاع بأهم أركان الضحك .

كلنا يعلم أن « الكوميديا » أو التمثيليات الهزلية نشأت في الاصل في بلاد اليونان على اثر حفلات العبادة والتكريم التي كانت تقام لاله الخمر « باكوس » فكانت تنظم حفلات صاخبة في جميع القرى وحول بساتين الكروم في موسم جني العنب واعداده لصناعة الخمر . فكان السُرور والمرح يسودان المشتغلين بقطف العنب ، فيسيرون في مواكب هائلة ماجنة ، ويطوفون وسط صياح الضحك بأرجاء قريتهم وهم يتبادلون النكات فيما بينهم ، وكلما التقوا ببعض المارة أو بموكب آخر من أقرانهم أخذوا يتراشقون بالفاظ نابية مبتذلة ، ومن ثم أصبحت هذه الالفاظ مادة غزيرة تغذى فكرة القصة الهزلية وحوارها ، فما كان على الشخص الذي يريد أن يؤلف قصة هزلية الا أن يسجل مشهد الجماعتين يسودهما المرح وهما يتراشقان بالالفاظ المضحكة في جلسة صاخبة .

وهكذا نشأت القصة الهزلية ، وهكذا كانت في عصر «ارستوفان» (Aristophane) الاغريقية أي حوالي أربعة قرون ونصف القرن قبل الميلاد . وكان مألوفاً أن يلجأ المؤلف الهزلي الى استعمال الالفاظ النابية وسرد

أحداث نصفها حاليا بأنها منافية للاخلاق • وظل الوضع على هذه الحال حتى عصر « Plaute » الرومانى أى حوالى قرنين ونصف القرن قبل الميلاد فكان المؤلف الهزلى لا يسجل الا المواقف المثيرة جنسيا للضحك اللفظ ، مستعينا بالفاظ السباب والتهكم الخائبة تماما من أى تهذيب • وكانت هذه الفظاظه وهذا الاسفاف أمرا طبيعيا بل وضروريا لارضاء جمهور بدائى فظ الطباع ، عديم الثقافة •

ومنذ ذلك الحين أخذ الذوق الهزلى يتطور ، ولم يتوقف عن التطور الى حد أننا أصبحنا نحس أن ما كان يثير الضحك منذ خمسين أو حتى ثلاثين عاما ، لم يعد يثير الضحك حاليا • ولقد قال فى ذلك «رينيه كلير» (René Clair) المؤلف السينمائى الفرنسى فى كتاب ظهر له منذ سنوات قليلة بعنوان « قصص هزلية وتعليقات » *« Comédies et Commentaires »*

« اذا استثنينا أقل القليل تبين لنا أن كل ما كان يضحك له أجدادنا يبدو لنا نحن حفدتهم تافها سقيما ، وأغلب الظن أن المستقبل سوف يعامل المؤلفات المعاصرة بالطريقة التى نعامل نحن بها مؤلفات الماضى ! » •

ولقد جاء فى كتاب الفيلسوف « برجسون » عن الضحك
« Bergson : Le Rire »

« ان ظاهرة الضحك هذه هى رد فعل يصدر عن الانسان الذى يعيش فى المجتمع ، لذا فمن المنطق أن يتطور الضحك متمشيا مع المجتمع الذى يعيش فيه الانسان ، أو على الأصح مع الحضارة التى يسير الانسان فى ركبها » •

ولنتأمل الآن فى لون الضحك الذى يتلاءم مع المجتمع الذى نعيش فيه ويتمشى مع الحضارة التى نسير فى ركبها حاليا •

لقد انطبع الناس فى جيلنا هذا بتأثير فن التصوير الذى عم وطغى بسبب انتشار أساليب الدعاية ورواج المجلات المصورة واحتلال السينما مكانا هاما فى حياتنا ، وأخيرا هجوم التليفزيون هجوما قويا خاطفا على مجتمعنا ، وهكذا يقع مجتمعنا تحت سيطرة جميع وسائل التعبير بالمرئيات ، وبمعنى آخر اتخذت حضارتنا لونا جديدا أو اتجاهها جديدا منذ أن أصبحت حضارة مرئية أو حضارة المرئيات ، ومن ثم أصبح ما يقع تحت أنظارنا وأبصارنا يؤثر فىنا أكثر بكثير مما يقع تحت سمعنا أو فهمنا ، وخاصة فى السينما ، فان المشهد المضحك الذى يعتمد على

الحركة يحلو لنا ونستطيعه أكثر من اللفظ المضحك الذى نسمعه .
وليس معنى هذا أننا نحذف الكلمة المضحكة من الوجود أو نجردها من
مزاياها ، إنما نعنى أن عنصر الضحك لو ارتكز فقط على خفة ظل المؤلف
وما يمتاز به من روح الدعابة ، فإننا سرعان ما نحكم على عنصر الضحك
هذا بأنه ضعيف ودون المستوى المطلوب .

ولعل هذا هو السبب الرئيسى فى تفوق المسرح على السينما فى
فرنسا خاصة ، فإن المؤلف الفرنسى يشتهر بخفة الظل وبروح الدعابة فى
التلاعب بالالفاظ وفى التعليق على المواقف ، لذا فهو يوفق كل التوفيق
فى الحوار وفى المساجلات الكلامية على المسرح ، ويعوزه انتوفيق فى إبراز
الاحداث والمشاهد المضحكة على الشاشة لأنها تعتمد على الحركة أكثر من
اعتمادها على الالفاظ .

ومنذ ثلاثين عاما تقريبا كان المؤلف الفرنسى كورتلينز (Courteline)
يفوق الكثيرين من أقرانه مؤلفى المسرحيات ، مثل فيدو (Feydeau) ولكن
فى وقتنا الحاضر يبرز « فيدو » هذا بقية أقرانه لأن مسرحياته تتركز
بالمشاهد المرئية ، ولأنه يثير الضحك عن طريق عنصر آلى ، لا عن طريق
التأثير الذهني: هكذا يفعل مثلا فى روايتي

(« Le Dindon » et « Occupe-toi d'Amélie »)

غير أنه قد يبدو من اليسير الاعتراض على هذا الرأى بأن نقول :
إن أعمال « مولير » المسرحية مازالت حتى الآن تثير الضحك ، ونشير على
الاخص فى الحوار اللفظي أكثر مما تثيره فى الحركة المسرحية التى تتجلى
مثلا فى رواية («مقالب سكابان» « Les Fourberies de Scapin ») . هذا
صحيح ولكن هذا الحوار اللفظي الذى يضحكننا حاليا إنما يضحكننا بفضل
وجود ما يسمى بالعنصر الآلى فى الضحك ، هذا العنصر الذى يطلق عليه
رجال السينما لفظ « gags » وهو الحركة التى تتكرر أو الالفاظ التى
تتكرر آليا أكثر من مرة .

فمثلا فى رواية مولير « Le Bourgeois Gentilhomme »
«الطرطور الاعظم» - مشهد يثير الضحك العنيف ، وهو مشهد أستاذ
الفلسفة الذى يحاول تعليم تلميذه المخضرم حروف الهجاء ونطق الحروف
المتحركة ، مستعينا بإشارات وحركات والفاظ تتكرر آليا كلما حاول شرح
نطق هذه الحروف .

وهذا التكرار هو العنصر الآلى بعينه المسمى « gag » ، لذلك فإن
هذا المشهد والمشاهد التى تشبهه فى مسرح مولير لا يمكن أن تبلى بسبب

القدم ، بل هى من النوع الذى كان يمكن أن يؤلف فى عهد «ارستوفان» سنة ٤٥٠ ق.م أو فى عهدنا الحاضر دون أن تنقص قيمته الهزلية أو بجانبه التوفيق .

ومنذ أقل من عامين شرعت فرقة « La Comédie Française » الكوميدي فرانسيز» فى تقديم رواية «الطرطور الاعظم» هذه على الشاشة وصرح Feyder أحد أعلام هذه الفرقة ، وهو فى الوقت نفسه مخرج هذا الفيلم ، بأنه يعنى عناية خاصة بإبراز العنصر الآلى فى الضحك عند تكرار عبارات معينة فى الحوار وذلك بأن يكرس لها لقطات مكبرة (Gros plans) لأنها فى الواقع هى عماد العنصر الهزلى فى القصة .

وغنى عن البيان أننا نلتقى بهذا العنصر الآلى فى الضحك فى روايات موليير الأخرى وليس فى هذه المسرحية فحسب .

فمثلا فى رواية « البخيل » نرى «أرباجون» الذى يمثل البخل ، يثير الضحك فى المواقف التى يكرر فيها عبارة معينة . فمثلا كلما حدثه خادمه الذى يحب ابنته ليثنيه عن مشروع زواج هذه الابنة من رجل عجوز لا يريد «دوته» ، برزت عبارة تروق للبخيل وهى «هذا زواج بدون دوته ...»

وكذلك فى رواية «مقالب سكابان» : فحين يأتى سكابان لبيتز المال من «جيروننت» يلجأ الى الحيلة ، فيخبره أن الابن الوحيد لهذا العجوز البخيل أسير فى إحدى سفن الاعداء ، ويجب دفع مبلغ ضخم كفدية لانقاذه فيصيح العجوز جيروننت :

« انما ماذا حملة على الذهاب الى هذه السفينة ؟ » وكلما جاء ذكر الفدية المطلوب دفعها عاد العجوز الى تكرار العبارة عينها .

فلا غرابة اذن أن نرى مسرحيات موليير تثير الضحك فى جميع العصور ، ولكن لأسباب تختلف على حسب كل عصر : ففي عصرنا الحاضر يتأثر الجمهور أكثر مايتأثر بالعنصر الآلى فى الضحك ، وبالتوايحى المرئية فى المشاهد المضحكة .

وهكذا نخلص الى نتيجة صريحة وهى أن عنصر الفكاهة الذى شاغ وقدام ، هو العنصر الذى يعتمد على الالفاظ فحسب ، أو بمعنى آخر هو عنصر الضحك الموجه الى الفكر والذى يخاطب العقل ، ذلك الضحك المؤسس على التحليل الذهني والنفساني ، على حين أن الضحك الذى تثيره الحركة -

ضحك مخلد على مر العصور ، ذلك اللون من الضحك الذى يتبوا عرشه
« شارلى شابلن » .

وهذه ظاهرة دفعتنا اليها حضارتنا ، ودفعنا اليها تقدمنا ، فأصبحنا
لا نقتنع ولا نتأثر الا بما هو قوى صارخ . والذى ساعد على تحقيق هذا
التطور فى الضحك هو الجمهور وليس المؤلف الهزلى : فالجمهور يحقق
ماهو أكثر من ذلك ، ففى جميع ميادين التمثيل ، هو الذى يوجد الفن
ويدفعه الى أن يسمو ويصقل تدريجيا بالتخلص من الضعف والابتذال
وسيطرة هذا العنصر الآلى فى الضحك هى التى حملت مؤلفى الافلام
المضحكة على الاجماع على أن الفيلم الصامت يفوق الى حد كبير جدا الفيلم
الناطق فى الميدان الهزلى : فاللفظ المسموع قد خنق الضحك على الشاشة
اذ كان المؤلف فى عهد الفيلم الصامت ، يدأب على خلق وسائل جديدة
لاثارة الضحك لم تكن موجودة قبل اختراع السينما ، فكان الفيلم
الصامت يثير الضحك بفعل الاشارات والحركات والانفعالات التى هى
بمثابة تعبير مرئى عن مواقف القصة ، ومن هنا كانت المغالاة فى هذه
الحركات ولاشارات لان أحدا لم يكن يتوقع أو يتصور امكان تحقيق ذلك .
ثم تطور فن السينما وسمعت الالفاظ ، فعدنا ثانية الى الضحك التقليدى
الذى يريد التمسك بأهمية الالفاظ .

ولعل لهذا السبب يندر وجود مؤلفين هزليين فى السينما الناطقة
يرقون الى مرتبة مؤلفى الافلام الهزلية الصامتة ، والمؤلف الوحيد فى
فرنسا الذى وفق الى حفظ المستوى القديم هو « جاك تاتى » .
« Jacques Tati » وهذا لانه حذف الحوار اللفظى من أفلامه حذفًا يكاد
يكون تاما .

فالصورة والمشاهدة كافية تماما لاثارة الضحك الى حد أخذ معه
بعض نقاد السينما فى الغرب ينادون بأنه خير للفيلم الهزلى أن يظل
صامتا .

غير أن جماعة من المؤلفين الهزليين ، بالرغم من تسليمهم بتفوق الفيلم
الهزلى الصامت ، يرون أن من المغالاة أن تفصل بين الفيلم المضحك وحركة
التقدم السينمائى ، فنحكم عليه بالصمت ، وهم فى ذلك محقون ، لذا
فهم يحرصون الآن على الاقلال من الالفاظ فى الفيلم المضحك بقدر
المستطاع : فمثلا يقول أحدهم واسمه «كارلوريم» Carlo Rim « لو أتيح
له أن يعيد كتابة أحد الافلام التى ألفها منذ عشر سنوات ، مثل فيلم
«الدولاب الطائر» «L'Armoire Volante» لحذف تسعة أعشار الالفاظ

وأبقى على العشر فقط ، ثم يختتم تصريحه هذا بقوله : « منذ أن أصبح
للسينما صوت أخذت تنهق كالحمار ! » .

هناك عامل آخر من عوامل تطور الضحك يقع هو أيضا تحت تأثير
تيارات الحضارة ، وهو عدم التزام حدود المعقول ، أو عدم التقيد بما
يقبله العقل : فقد تخطى بعض المؤلفين الهزليين الحدود التي يفرضها
العقل في أبسط صوره ، ولعل هذا راجع الى تأثير النزعة الفنية الحديثة
التي يطلق عليها اسم «السريالية» أو فوق الواقعية « Le Surréalisme »
ولقد امتدت جذور هذه النزعة حتى بلغت الضحك أيضا ، ومن ثم انتشرت
المغالاة في تصوير الاحداث والامراط فى عرض تفاصيل المشاهد المختلفة .

فمنذ قرن تقريبا كان المؤلف الهزلى يخشى أن يتمادى فى تصوير
الواقع تجنباً لايذاء الشعور أو خدش الحياء ، أما حالياً فهو يخشى أشد
ما يخشى أن يقتصر فى تصوير الواقع لئلا تأتى قصته ضعيفة ، دون الحقيقة
المكتشوفة التي يتوقع معظم الافراد رؤيتها : ففي الوقت الحاضر يمكن
للمؤلف أن يقبل كل شيء وأن يكتب كل شيء وأن يطرق كل موضوع وأن
يصور لنا على الشاشة كل شيء ، ومن ثم يثير ضحك المتفرج بجميع
الوسائل ، فهو من ناحية لا يتحرج من اللجوء الى ألوان الاباحية ، ومن
ناحية أخرى لا يتردد فى الاستعانة بمظاهر القسوة والعنف ما دامت هذه
وتلك تشبع الرغبة فى التسلية والضحك بين المتفرجين ، وما دام من
الميسور أن يكتب تحت عنوان الفيلم « ممنوع مشاهدته لمن هم دون
السادسة عشرة » .

وهكذا أصبحنا نرى الصغار يمزحون ويلهون عند رؤية «توجو
البشع L'Afriqueux Togo» ويكفيها العنوان لنستنبط ما تتضمنه القصة من
مناظر عنيفة ، كذلك أفلام «جيرى لويس Jerry Lewis» تلاقى نجاحاً باهراً
بالرغم من أنها تزخر بالمشاهد القاسية التي كان يجدر بها أن تثير الشفقة
بدلاً من الضحك .

وأول من أدخل فى السينما عنصر القسوة لاثارة الضحك ، هم
أخوان ماركس « Marx Brothers » فلقد أحدثوا انقلاباً خطيراً فى فن
الضحك على الشاشة ، اذ كان ملك الضحك قبلهم شارلى شابلن ، رائعا
كل الروعة ، مجددا ولكن فى عقل واتزان دائما ، وكان يمتاز باتجاه
انسانى رفيع فى قصصه ، ثم جاء بعده أخوان ماركس فحفروا هوة سحيقة
بين جيلين لدرجة أن المعجبين بفن شارلى شابلن يتعذر عليهم أن يستسيغوا
أفلام اخوان ماركس أو أن يقبلوا أن يضحك المتفرجون مثلاً عندما يكسر

«جروشو» - وهو أحد اخوان ماركس - ذراع فتاة على ركبته كما يكسر الأب كندرية
الحطاب عودا من الخشب .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاع الالتجاء الى عنصر القسوة لاثارة
الضحك الى حد أنه قلما يخلو فيلم مضحك من هذا العنصر ، ويتجلى هذا
العنصر تارة في الالفاظ وتارة أخرى في الاحداث .

ففي الالفاظ يعتمد المؤلف الى سرد كارثة تافهة لها صبغة البساطة
والبراءة : ففي إحدى الروايات يجلس أحد الممثلين الى مائدة العشاء ويقص
على الموجودين من كبار وصغار قصة امرأة تقطعت اربا اربا ، وهو لا يتوقف
في أثناء الكلام عن تقطيع قطعة اللحم التي يتناولها خلال العشاء .

وهذا مثل آخر عن استخدام هذا العنصر في تصوير مشهد مضحك
ففي رواية للممثل والمخرج الفرنسي « جوفيه (Louis Jouvet) » يجلس
شيخ وقور بين المدعوين في حفل ما ، ثم يمر الخادم موزعا الحلوى بالكريمة
على جميع الجالسين الى المائدة وحين يأتي دور ذلك الشيخ يخطئ الخادم
فيصب الحلوى بالكريمة على ملابس الشيخ الوقور ، ثم يتابع توزيع
الحلوى على أطباق المدعوين الآخرين . ويظل ذلك الشيخ المسكين يتحسر
على ملابسه التي يحاول تنظيفها وهو يئن ويكرر الأنين محتجا : « لم آخذ
نصيبي من الحلوى ! » أما قاعة السينما فتضج بالضحك من هذا المنظر .

غير أنه يتعين على المؤلف الهزلي أن يتنبه الى أن المغالاة في الاستعانة
بعنصر القسوة لاثارة الضحك قد تأتي بنتيجة عكسية فينتفى الضحك :
فهناك شعوران أو احساسان يقتلان الضحك في الحال وهما الشفقة وأخوها
التوهم الخوف ، فاذا أحس المتفرج بأحدهما على أثر منظم مؤلم وتصور أن
مثل هذه النكبة قد تحدث له شخصيا فسرعان ما تفر الابتسامة من على
شفثيه .

لذا كان هذا العنصر الهزلي دقيقا ويتطلب براعة معينة من المؤلف
والمخرج .

ويجدر بنا هنا أن نقرر أنه في وسط تيارات التطور هذه ، قد فقد
الضحك الكثير من مرحه الصافي بل ومن براءته وسلامته من الشوائب
الشائنة .

ولكن كيف يتيسر للانسان ان يدين هذا اللون أو ذاك من ألوان
الضحك على الشاشة أو على المسرح وهو يشعر بالحاجة الى الضحك ، بل

وهو حين يذهب لرؤية فيلم أو مسرحية مضحكة يكون مصمما في اصرار على أن يضحك ، وبأى ثمن !

والضحك من صفات البشر وحدهم بل وفضيلة مقصورة على الانسان ولعل الله سبحانه وتعالى قد منح الانسان وحده هذه القدرة على الضحك ليعزيه ويواسيه بعد أن خصه بالعقل والذكاء .

بل يوجد من يرى أن الضحك أمر جدى : فمثلا «كارلو ريم» ينادى بضرورة النظر الى الضحك نظرة جدية ، ولكنها صيحة لانجدي وخاصة في فرنسا بالذات ، فكلنا يعلم أن هذا الشعب يميل بفطرته الى معالجة امهات المشاكل وكبريات الامور بروح المرح ، ويعلق على الاحداث الخطيرة بالفاظ الدعابة ، فاذا كان الجدل يعالجونه بالضحك ، فكيف يتسنى لهم النظر الى الضحك نظرة جدية ؟ . ولكن «كارلو ريم» يبذل مجهودا شاقا في كتابة قصصه الهزلية ، ولا يرى النتيجة التي تتناسب مع هذا المجهود ، فيصرخ قائلا : « عيينا في فرنسا أننا لا نأخذ الهزل على محمل جدى ! » . وهكذا انتهى به الامر هو أيضا الى معالجة هذه المشكلة بعبارة تثير الضحك .

وقصارى القول أنه لا يمكننا أن نعدل في الحكم اذا نصرنا لونا من الضحك على لون آخر : فمن المسلم به أن الضحك من حق الناس جميعا ، وأنه أمر نسبي يتفاوت على حسب الاشخاص وعلى حسب البيئة ، والمؤلف الهزلى يعرض على ارضاء جميع الاذواق والمشارب .

وعلى ضوء هذه القاعدة يمكن القول بأن الضحك قياس سليم للحكم على شخصية الضاحك ، بمعنى أنه يمكننا أن نعرف الكثير عن شخصية من يضحك عندما نعرف السبب الذى حمله على الضحك ، ولقد تعرض مارسيل بائيول (Marcel Pagnol) المؤلف الهزلى المعاصر وعضو «الأكاديمية الفرنسية» لتحليل هذه الفكرة فوضع نظرية جديدة في دراسة الناس، ومعرفة شخصياتهم حين قال: «لاتسل عن المرء وسل عم يضحك؟» .



٢ - سبل اثارة الضحك

« الانسان يضحك عادة ..
عندما يحس بالتفوق وبالنصر »

لقد تعرض بعض الفلاسفة والمفكرين لدراسة الضحك وتحليل أسبابه ، ومن ثم تعددت بل وتضاربت نظرياتهم في هذا الموضوع .

وفي مقدمة هؤلاء الفلاسفة والمفكرين يأتي اسم «برجسون» ، ويمكن تلخيص نظريته عن أسباب الضحك في العبارة الآتية :

« ينجم الضحك عن كل ما يبدو لنا واقعا من صميم الحياة ، وفي الوقت نفسه يبدو لنا مدبرا تديرا آليا » .

ثم تأتي نظرية «ملينان» وهي أعم من نظرية برجسون يقول :
«ينجم الضحك عن كل ما يدخل في نطاق السخف والحمق ، وفي الوقت نفسه ، نشعر بأنه عادي مألوف لنا » .

ثم تأتي نظرية «لوسيان فابر» فتوسع نطاق أسباب الضحك اذ تقول :

«ينجم الضحك عن كل ما يثير في النفس القلق والخوف في البداية ، ثم ينتهي بنهاية سعيدة موفقة» .

وأخيرا يأتي «مارسيل بانيول» بكتابه الذي ظهر سنة ١٩٤٧ بعنوان «على هامش الضحك» فيهدم هذه النظريات جميعا وينقد من الاساس هذه العبارات التي تنادى بأن «الضحك ينجم عن كل ما ...» الى آخره ، وكان

هناك مصادر يتولد عنها الضحك شأنها شأن المصادر التي تتولد عنها
الكهرباء مثلا . .

ثم يتابع «بانيول» عرض نظريته في منطق سهل واضح : ففي اعتقاده
أنه ليس في الطبيعة بأسرها مصادر ينجم عنها الضحك ، إنما مصدر
الضحك كامن في الشخص المضحك . فليس هناك شيء مضحك في ذاته ،
إنما هي الظروف التي تحيط بالحدث أو الشخصية التي يمر بها هذا
الحدث أو ذاك : فمثلا هناك أخطاء في الكلام أو في النطق تثير الضحك
بعض الشيء ، ولكن يزداد الضحك قوة إن كان المخطيء في الكلام أو في
النطق مدرسا أو أستاذا ، ثم يزداد قوة أيضا إن كان المخطيء هذا عضوا
في المجمع اللغوي مثلا وهكذا .

إن بانيول لا يناقض برجسون على طول الخط ، بل يسلم معه بأن
الإنسان لا يضحك إلا من إنسان آخر أو يضحك من حيوان أو من شيء بينه
وبين الإنسان وجه شبه . إنما يختلف معه كلية في تعليل أسباب الضحك :
ففي رأي برجسون أن الضحك ينجم غالبا عن الدهشة ، فيرد عليه بانيول
هذا القول بالتعليل الآتي :

« لو ضربني أو ركلني شخص بقدمه في جزء ما من جسمي ، فإنا
لأضحك مطلقا بالرغم من الدهشة التي اعترتني ! ولكنك لو كنت أنت
يا صديقي العزيز الذي أصابته هذه الركلة ، فعندئذ أضحك وأغرق في
الضحك ! وقد تقول لي : ولكنك تضحك بسبب «دهشتي» ! فأجيبك :
أجل ، ولكن لماذا دهشتك أنت هي التي تدعوني الضحك ؟ لأنني أناريت
القدم تستعد لركلك ، ولأنني كنت أعرف مقدما أن الركلة سوف تصيبك ،
وفي هذا كنت أحس بالتفوق عليك ، وهذا الاحساس بالتفوق هو الذي
يدعوني إلى الضحك » .

ففي اعتقاد بانيول : الضحك هو صيحة النصر ، هو تعبير عن
التفوق المؤقت الذي يشعر به الضاحك وقد اكتشف فجأة هذا التفوق
على الشخص الذي يضحك منه . وهكذا يقسم بانيول الضحك إلى نوعين
رئيسيين :

١ - الضحك الأول هو الضحك بالمعنى الصحيح ، أي الضحك
السليم القوي الذي يستند إلى هذه القاعدة : « إنني أضحك لأنني أشعر
بتفوقي » هذا ضحك إيجابي .

٢ - أما الضحك الآخر فهو قاس مرير ، ويكاد يكون كئيبا ،

فلسان حال صاحبه يقول : « اننى اضحك منك لأنك دونى وأقل منى ،
اننى اضحك من عجزك ومن ضعفك » .

هذا ضحك سلبي ، ضحك الازدراء ، ضحك الانتقام والتشفى ،
وبين هذين النوعين من الضحك نلتقى بألوان عدة من صنوف الضحك
يتفاوت بعضها عن بعض تفاوتاً طفيفاً .

وهكذا يضع المؤلف الهزلى نصب عينيه هذا المبدأ ، وهو الحرص
على أن يوحى الى الجمهور الذى يريد اضحاكه بالاحساس الدائم بأنه
— أى الجمهور — متفوق على شخصيات القصة فى الذكاء والمعرفة
والامكانيات وفى كل شيء .

ومن الجائز أن يشعر بعض شخصيات القصة بالتفوق على بعضهم
الآخر فى القصة عينها . أما على الجمهور فلا ، ولهذا السبب فان
المؤلف الهزلى يتحاشى أن يجعل أية شخصية تضحك طويلاً على خشبة
المسرح والا أصبحت هذه الشخصية فى مستوى تفوق الجمهور ، ولا
يشعر الجمهور بأدنى ارتياح لذلك .

وهكذا نلاحظ عادة أنه فى كل مرة يضحك الممثلون على المسرح أو
على الشاشة لا يسمع ضجيج الضحك فى الصالة . اللهم الا فى حالة
واحدة ، وهى عندما يكون ضحك الممثل دليلاً على حماقته هو . فمثلاً
شخصية ما فى إحدى الروايات تجلس على قبة فتحطمها ، ثم تأخذ
فى الضحك الشديد اعتقاداً منها أن هذه القبة ، قبة شخصية أخرى .
والقاعة بدورها تضج بالضحك فى الوقت نفسه لأن الجمهور يعلم أن
هذه الشخصية تخطئ فى ظنها وأن هذه القبة قبعتها . وهكذا تصبح
هذه الشخصية مثاراً للضحك المضاعف . فأولاً لأن قبعتها قد تحطمت
وثانياً لأنها بضحكها تعلن عن احساسها بالتفوق والنصر وهى فى
الواقع ضحية الحمق والعجز . أما الجمهور فهو الذى يحس حقاً
بالتفوق وهو الذى يضحك منتصراً .

وكذلك حال الرجل الذى تخدمه وتخونه زوجته دون أن يعلم ،
ثم يضحك حتى يسيل الدمع من عينيه من زميل له فى القصة لأن زوجة
هذا الزميل تخدمه وتخونه دون أن يدري عن ذلك شيئاً ، أما الجمهور
الذى يعلم الحقيقة فضحكه يتضاعف لاحساسه بالتفوق على الاثنين .

وعلى هذا الاساس يمكننا أن نرد حالات الضحك كلها — أو على

الأقل معظمها - الى نظرية الاحساس بالتفوق هذه ، فمعظم وسائل الضحك مهما تنوعت ترتبط من قريب أو من بعيد بهذه النظرية .

فلاشك في أن المؤلف الهزلى حين يعتمد الى تصوير شخصية جاهلة أو فاشلة يتوقع في تقديره أنها ستثير الضحك لأن الجمهور سيشعر بتفوقه عليها .

وأحيانا يتخذ الاحساس بالتفوق صورة قريبة منه وهى الاحساس بالنصر ، وهو احساس يتصل اتصالا وثيقا بالرغبة فى اشباع غريزة الانتقام . فمثلا يدبر المؤلف الهزلى شركا ما - كوعاء من الماء يقع فوق رأس شخص ما - أو حفرة يقع فيها فرد من الافراد ، ويحرص على أن الذى يقع فى مثل هذا الشرك يكون من الشخصيات الهامة كأحد كبار الأثرياء أو أحد المتعجرفين ، وعندئذ ينتشى المتفرجون ارتياحا للاحساس بالانتقام لضعفهم أو لفقرهم . ومن ثم بالنصر على من يبدو افضل منهم .

وهذا هو تقريبا الاتجاه الذى ينتحيه فنان « الكاريكاتير » لاثارة الضحك ، فهو يعتمد الى اختيار رسم يتيح للقارئ لذة الانتقام ، فنراه مثلا يدق على رأس ملك تافه أرعن ، أو كاتب متعجرف فاشل ، ويسير دائما فى الاتجاه الذى يحلو للقارئ ، فيأتى رسمه مثيرا للضحك لأنه يشعر القارئ بالنصر والتفوق .

والقصص المضحكة التى يرويها الناس لاتخرج هى أيضا عن هذه القاعدة : ففى هذا اللون الهزلى ثلاث فئات من الشخصيات أمام المستمع أو المتفرج :

الاولى شخصية المتحدث ، والثانية شخصيات القصة التى تروى ، والثالثة شخصيات المستمعين الذين يضحكون : فهؤلاء يضحكون لأنهم يشعرون فجأة بتفوقهم وبنصرهم اما على شخصية المتحدث أو على شخصيات القصة التى يستمعون اليها أو على أشخاصهم أنفسهم .

غير أن هناك لونا آخر من القصص المضحكة ، لاتربطه صلة وثيقة بنظرية التفوق هذه . ويتزعم هذا اللون «روبير لامورو» الذى يمتاز بفن خاص فى تأليف القصص المضحكة التى يرويها هو نفسه . ويتحدث عن فنه هذا قائلا : « اننى أتصنع نبرة الارتجال فى القاء القصة مع اننى اقوم باعدادها بتدبير دقيق أحرص فيه على استخدام وسيلة لاأعتقد انها جديدة ، انما قد أهملها الكثيرون . وهذه الوسيلة تنحصر فى استعمال

الفاظ ضخمة هائلة عند الحديث عن أشياء تافهة ، والعكس بالعكس :

فمثلا آخذ في الصراخ والعيول ، والطم خدى وأشد شعري صائحة « يالهول الكارثة ! بالبشاعة النكبة ! بسبب بيضة «استوت» تماما بدلا من أن تكون «نص سوا» .. ثم بعد ذلك أطلق العنان لخيالى واتصور أبشع النتائج لهذه الحادثة : فمثلا هذا الزوج الفاضب على طريقة سلق البيضة يهجر زوجته وأولاده وينزح بعيدا عنهم ليعيش وحيدا في الصحراء ، يأكل عظام الجمال تحت ظل نبات شوكى ! »

أذن ففى رأى روبر لامورو أن الفكرة الهزلية المثلى هى التى تبدأ بحدث بسيط تافه ، ثم ينتهى هذا الحدث بنتائج ضخمة لاتناسب مطلقا مع هذا الحدث ، ومن ثم لايتوقعها أحد من المستمعين . وهاهو ذا مثل من قصصه الأخيرة يوضح هذه النظرية : « اننا نسكن فى الطابق الأخير من عمارة كبيرة ، وفى يوم ماأراد أبى أن يعلق لوحة على الحائط ، فكانت النتيجة أن العمارة نقصت طابقا ! » .

وفضلا عن أسلوبه الخاص فى تأليف القصص الفكاهية ، فهو يمتاز أيضا بطريقة فريدة فى سردها على المستمعين ، إذ أن نجاح هذا اللون من القصص يعتمد الى حد بعيد جدا على الالتقاء ونبرات الصوت . فهو كما قلنا يلقى قصصه بنبرة عادية طبيعية ، وهذه النبرة بالذات هى التى تسمح له بأن يزوج بالفكرة الهزلية فى القصة دون أن يتنبه الجمهور الى ذلك حتى يباغته الضحك .. فهو يقص ، بصوت كله براءة وسذاجة وطيبة ، أشنع الأحداث وأبشع التفاصيل المزعجة ، دون أن يبدى اهتماما لكسر يحدث بساق انسان أو لكوب ماء . فيقول مثلا فى غير اكتراث على الإطلاق :

« لقد ضاعت منى حماتى فى الحناقة ، وسأذهب لاشتري واحدة بدلا منها » ! .

ويكتمل فنه فى اثارة الضحك بفضل الاشارات والحركات الرشيقة التى يلجأ اليها دائما .

ثم انه يستعين بوسيلة أخرى لا تخيب مطلقا فى اثارة الضحك وهى انه يتوجه بالحديث الى الجمهور ويشركه معه فى القصة . وهذه الوسيلة تروق جدا فى نظر الجمهور وترضى غروره ، ومن ثم تشعره بالتفوق وترتبط هى الاخرى بالنظرية التى سبق عرضها .

وكثيرا مايلجأ المؤلف الهزائى الى هذه الوسيلة التى تتطلب فنا

ممتازا من جانب الممثل نفسه . واذكر هنا على سبيل المثال ممثلا فرنسيا اسمه « فرانسوا بيرييه » يلمع بشكل يدعو حقا الى الاعجاب في الأدوار التي تسمح له بمخاطبة الجمهور . ففي رواية « بوبوس » يظل بمفرده مدة ثلث ساعة يتحدث الى جمهور المستمعين . وحاليا يقوم هذا الممثل نفسه بالدور الرئيسى فى رواية « ياجوج ومأجوج » فيلب شخصية مزدوجة أشبه بشخصية الدكتور جيكل ومستر هايد ، فيدبر حيلة ومقالب ثم ينفرد بالجمهور لمدة ربع ساعة تقريبا ويطلعه على خباياه ونياته ، وهكذا يشبع رغبة المتفرجين فى معرفة حقيقة ما يحدث ، ومن ثم يوحى اليهم بالاحساس بالتفوق على بقية أشخاص القصة ، ثم يأتى الضحك مسوقا بهذا الاحساس بالتفوق .

اننا لاندى الامام بجميع الوسائل التى يلجأ اليها المؤلف الهزلى لاثارة الضحك ، ولانزعم حصرها فى هذا العرض العاجل ، لذا فنحن نترك جانبا اشتات المواقف التى تثير الضحك مثل اللبس أو الخطأ بين الناس ، وطرق التلاعب والتنكر والتحايل عليهم ، والسخرية والتهكم منهم ، والمفاجآت التى تأتى على عكس ما يمتنى الانسان الى غير ذلك من هذا المعين الزاخر المتنوع . غير أنه توجد وسيلة تثير الضحك دائما ، وجديرة بأن نشير اليها نظرا لأهميتها وشيوعها ، وهى وسيلة التكرار ، التكرار الآلى للعبارة أو المشهد .

ولقد لجأ المؤلفون الهزليون فى جميع العصور الى هذه الوسيلة التى لم تفقد جدتها فى أى وقت . وأخذت هذه الوسيلة تصبح قاعدة مضمونة النتحة منذ أن استغلها مولير فى جميع أعماله تقريبا ، ولقد تعرضنا للحديث عنها فى الموضوع السابق .

ولم يمت المسرح الحديث ادخال بعض التجديد على هذه الوسيلة كأن يجعل التكرار متقاربا ليبرز أكثر الناحية المضحكة فى الشخص . وهنا اذكر اننى شاهدت منذ سنوات قليلة رواية قدمتها فرقة (Jacques Fabri) لم أنسرفيها مشهدا بسيطا يكاد يكون بدائيا ، وجميع الفاظه عادية مطروقة ، الا أنه أثار الضحك العنيف بين المتفرجين .

وكان المشهد عبارة عن امرأة تبكى وشاب فلاح ساذج يحاول مواساتها والتهوين عليها ، فيقترب منها قائلا : « بس ، كفاية ! بس كفاية : » .

والمرأة تستمر فى البكاء ، فيعاود مواساتها محدثا تغييرا خطيرا فى لغته فيقول لها : « كفاية ، بس ! كفاية ، بس ! »

ولعلنا نتساءل لماذا يثير الضحك هذا الطراز من التكرار ؟ من المحتمل أن يكون السبب هو أن الشخصية التي تثير الضحك هكذا تبدو مثارا للسخرية بسبب عنادها واصرارها وجهلها ، ومن ثم يبدو الجمهور متفوقا عليها فيضحك منها منتصرا .

وهكذا نلتقى مرة أخرى بالنظرية السابقة .

وان وسيلة التكرار هذه أكثر شيوعا في السينما منها على المسرح . فلقد كرستها السينما وجعلتها ركنا من أركان الفيلم المضحك . والامثلة على ذلك لا حصر لها : فهذا مؤلف قصة يجعل شخصيته تجلس على كرسي مكسور عدة مرات وتسقط على الأرض في كل مرة ، وذاك يترك إحدى شخصيات قصته تصطدم بباب معين في كل مرة يعبر ذلك الباب ، الى آخر ذلك .

ولكن السؤال الذي يساورنا حتما ونحن بصدد الحديث عن وسيلة التكرار هذه ، هو : كم مرة يجب أن تتكرر الملاحظة أو المشهد الواحد ، دون اخلال بالذوق ودون اضعاف لتأثير الضحك ؟ يقينا هذا سؤال يقلق بال المؤلف الهزلي ، ويجيبنا «رينيه كير» على ذلك بقوله :

« يلجأ المؤلف عادة الى تكرار المشهد الواحد ثلاث مرات . وغالبا يكون موفقا . ولكن يحدث أحيانا أن المرة الثالثة يجانبها التوفيق . ترى لماذا ؟ أكان ينبغي على المؤلف أن يزيد تكرار المشهد الى خمس مرات ؟ لا يمكن لأحد أن يتكهن بشيء من ذلك . ولا يمكن لأحد أن يتنبأ بأن الضحك سيحتفظ بخطه التصاعدي أو يتوقع هبوط هذا الخط عند نقطة معينة . انما غالبا مايتوقف نجاح وسيلة التكرار على مهارة الممثل وفنه : فمثلا مع لوريل وهاردي ، نحن على يقين من أننا سنضحك ، فالضحك معهم بدائي في ضخامته ، الا أن هذه الضخامة البدائية أصبحت قوة جارفة » .

ومهما يكن من أمر ، فمن المسلم به أنه يجب اطلاقا عدم التماهى أو المغالاة في استغلال أية وسيلة من وسائل اثاره الضحك مهما بلغت درجة نجاحها .

هذا فضلا على أن كل مؤلف هزلي ، حريص على اثاره اعجاب جمهوره ، يلتزم دائما قاعدة مطلقة ، لايجيد عنها أبدا ، وهى أنه لاينبغى تقديم عنصرين فكاهيين متلاحقين ، بل يجب أن يفصل بين كل مشهدين مضحكين ، بما يطلق عليه بانيول اسم «الحشوة» . وليس الغرض من

ذلك هو أن يفسح للمتفرج مجالاً للاستمتاع بالضحك فحسب ، بل هناك أيضاً تحليل علمي ونفساني ، وهو إتاحة الفرصة للجهاز الدهني الذي يصدر عنه الضحك ليقوم بعمله ، إذ أن الضحك يحدث على اثر مقارنة أو إيجاد علاقة بين الضاحك وشخص آخر أمامه .

وخلاصة ما تقدم ، أن الانسان يضحك عادة حين يحس بالتفوق وبالنصر ، فإذا كنا نحب القصص الهزلية في المسرح أو السينما ، فليس السبب كما نظن أحياناً لأنها تسلينا وتنسينا متاعبنا ، فهذا تحليل ظاهري ، إنما في الواقع لأنها تشعرنا بالتفوق وبالنصر .

إنها لتحقيق مسلم بها أن القصة الهزلية تريح أعصابنا حقاً ، لأنها تعرض لنا شخصيات رسمت وقدمت لنا لنقنعنا بتفوقنا عليهما في كل موقف ، وهذا الاحساس بالتفوق - بالرغم من أنه مؤقت ، وبالرغم من أنه يستند الى سلسلة من الاحداث المفتعلة - اثره طيب جداً على النفس ، وخاصة اذا وفق المؤلف والممثل الى ادخال هذا الاحساس على قلب متفرج أعياه العمل طيلة الاسبوع أو استبد به القلق على مصير ثروته ، أو خيم عليه القنوط بسبب عدم وفاء أحبائه وإخوانه ، أو ما شابه ذلك من متاعب ، بل ان القصة الهزلية تعمل عمل الدواء في بعض الامراض النفسية ، وانهيار الاعصاب ونقدان الشهية .

ان الشخص الذي فقد الامل ، أي الذي بات يشعر بأن الحياة تغلبه على أمره وبأن الناس جميعاً متفوقون عليه ، اذا أثرتنا الضحك في نفسه فاننا نرد اليه ، ولو الى حين ، احساساً بالتفوق على فرد من الافراد أو على جماعة من الاشخاص ، ويمكن أن يولد فيه هذا الاحساس - بصفة مؤقتة على الأقل - طاقة جديدة من الثقة في النفس والشجاعة على مواجهة الحياة .

٣ - المؤلف الهزلى

الضحك فى عرف الفلاسفة هو النتيجة المادية المحسوسة لعملية ذهنية معنوية، وهذه العملية ايجاد علاقة بين أمرين. ولما كانت القدرة على ايجاد العلاقة بين أمرين هى التعريف الأصيل لكلمة العقل فمن الطبيعى أن يكون الضحك من خصائص الانسان وحده .

غير أن هذه القدرة على ايجاد العلاقة بين أمرين تتفاوت فى مداها وفى مستواها بين مختلف الناس على حسب حظهم من الذكاء وسرعة البديهة ، وقسطهم من الثقافة وسرعة الادراك، لذا لايتسنى للناس جميعا أن يتساووا فى هذه القدرة على ايجاد العلاقة بين أمرين ، تلك القدرة التى بفعلها يحدث الضحك ، ولايمكن أن تتوافر هذه القدرة لدى الناس جميعا بالسرعة نفسها وبالنجاح عينه .

لذلك يحرص المؤلف الهزلى على أن يأخذ فى الاعتبار هذه الحقيقة ، وهى أن الضحك ظاهرة نسبية وشخصية مطلقة ، ولما كان جمهور المتفرجين فى السينما أو فى المسرح ينتمى الى شتى الطبقات الاجتماعية والى ألوان المستويات الفكرية ، فضلا على تباين الأعمار والأمزجة ، تعين على المؤلف الهزلى أن يعمل على الوصول الى جميع الأوساط والتأثير على جميع «العقلية» ومن هنا جاء اهتمامه الدائم بالتفكير فى الجمهور .

والجمهور فى جميع الأزمان - أيا كان مستواه وسواء أكان سطحيا سهلا الارضاء ، أم قاسيا يتعذر ارضاءه - يتوق دائما الى مشاهدة أو سماع ما يثير الضحك ، والضحك بأقوى معانيه ومن الأعماق .

هذا حديث عام ، فلنحاول الآن أن نحدد اطارا للمؤهلات التى يجب توافرها لدى المؤلف الهزلى :

هل يجب أن تكون لديه « الموهبة الهزلية » لسكى يوفق الى اثارة

الضحك ؟ يجيبنا بالنفي عن هذا السؤال علم من أعلام التأليف الهزلي في فرنسا اسمه « مارسيل بانبول » : ففي رأيه أنه لا توجد موهبة هزلية ، إنما توجد « القدرة على الملاحظة » ثم يمضى بانبول في تحليل بعض شخصيات رواياته فيقول : إنه يعرف قرائنهم في المجتمع ، وما كان عليه إلا أن يرقب حركاتهم وسكناتهم ، ثم يسجل أقوالهم وتعليقاتهم ، وكذلك أقوال وتعليقات المحيطين بهم ليصل الى تصوير شخصيات هزلية تثير الضحك في نفوس الجمهور الذى يطيب له دائما أن يجد في شخصيات القصة انعكاسا حيا لما يراه كل يوم .

ولكى نوضح أكثر الدور الذى تقوم به « القدرة على الملاحظة » فى التأليف الهزلي ، نتأمل أولا العمل الذى يقوم به رسام « الكاريكاتير » . حينما يقدم لنا فنان « الكاريكاتير » شخصية معروفة لنا ، لا يرسم خطوطه مطلقا على ضوء صورة فوتوغرافية ، فليس فى عرف هذا الفنان تصوير أبعد من الحقيقة وأبعد عن اعطاء الشبه الحقيقى للشخص من صورته الشمسية . ولكى يثير الرسم الكاريكاتيرى الضحك ، يجب طبعا أن يكون مشابها للشخص المرسوم ، ولكى يتسنى للفنان إبراز الملامح الخاصة بمن يرسمه وخطوط قامته وطريقة وقفته ، يتحتم عليه أن يكون قد رآه شخصا ، ورآه وهو يتحرك ويعمل ، اذ أن السكون حالة لا تثير الضحك ، وهكذا يرقب هذا الفنان الشخص الذى يريد أن يرسمه ، ثم يسجل عنه ناحية أو ناحيتين فقط ، وخاصة الناحية التى اذا ما ضخمت وبلوغ فيها تكفى خلق الشبه واثارة الضحك . لذا يركز الرسم الكاريكاتيرى على مبدئين ، هما : التبسيط والتضخيم .

وفى الواقع هما مبدأ واحد : فما التبسيط سوى سبيل لابرار التضخيم فى ناحية معينة ، وفى النهاية تلزم هذا الرسم الكاريكاتيرى فكرة ، اذ يجب أن يذهب الفنان الى ما هو أبعد من مجرد اثار الضحك باللامح وأن تكون لديه فكرة يريد التعبير عنها عن طريق هذا الرسم .

وهذا هو تقريبا الدور الذى يقوم به المؤلف الهزلي ، فهو يحرص على أن يلتقط بفضل « التبسيط » بعض النواحي المضحكة ثم « يضخمها » ويغالى فيها ليبرزها أكثر ، وأخيرا يغذيها بأفكار شائقة ومرحة .

وهكذا لا تكفى قوة الملاحظة بمفردها . بل يجب أن تدعمها روح الابتكار اذ ينبغى أن تتوافر لدى المؤلف الهزلي القدرة على الإبداع والابتكار . وليس المقصود بهذه القدرة هو خلق ما هو جديد حتما ، إنما على الاخص

اشاعة الحيوية في مختلف الأفكار - مهما تكن مطروقة - وتقديمها نظرة
يقظة ، تنبض بالحركة والحياة .

فلا يوجد شيء مضحك في ذاته : انما يمكن أن يصبح كل شيء
مضحكا بفضل المعنى الذي يكسبه اياه المؤلف ، اذن فمصدر الضحك
ليس في الحدث ذاته ، انما في الشخصية ومدى تفاعلها مع الأحداث ؛
لذا يحرص المؤلف الهزلى على أن يجعل هذه الشخصية تتحرك وتتكلم
ليكشف عن الناحية المضحكة في الأحداث ويبين ما يثير الضحك في هذه
الشخصية .

ولقد اعتمد بعض كتاب القصة الهزلية على قدرتهم على الملاحظة عند
التأليف ، ولم يكتثروا بحبك القصة وبنائها في المقدمة والخاتمة . وبرز
مثل نعرفه لهذه الفئة من المؤلفين هو « روبير لامورو » الذي عرف في
فرنسا أولا كمغن ثم اشتهر كممثل يروى القصص المضحكة ثم كمؤلف
مسرحي وسينمائي .

وان قصة حياته تعتبر هي نفسها قصة هزلية تحققت بفضل قدرته
على الملاحظة :

لقد بدأ حياته موظفا في شمال افريقية ، ولكي يسرى عن نفسه لفحات
الحر أخذ يؤلف أغاني حزينة ، وعندما عكف على تفهم الحياة ومراقبة الناس
من حوله تطورت أغانيه من الأنين الى الضحك ، وكان هذا هو المصدر
الأول لنجاحه ، وعندما عاد الى باريس كان يؤلف الأغاني الخفيفة ويعطيها
لمغنين محترفين يمتازون بحسن الأداء وبالصوت الجميل . وفي أحد الأيام ،
على اثر مرض أحد المغنين ، طلب اليه مدير المسرح أن يقوم هو نفسه بغناء
أغنيته المسماة « المترو » . فحينما وقف على خشبة المسرح اضطر الى التحدث
الى الجمهور الذي جاء ليستمتع بفن وصوت جميلين ، ليعتذر له وليسامره
ويعده بلباقة لسماع صوت غير مرغوب فيه ، فضجت القاعة بالضحك على
اثر حديثه ، اذ كان موفقا فيه الى حد أن ناداه مدير المسرح وقال له :

« صحيح أن أغنيتك جميلة ، ولكن ما رأيك لو حذفت منها بعض
المقاطع في النهاية لكي تطيل من الحديث في البداية أمام الجمهور ؟ »
وبالتدريج انتهى الى حذف جميع مقاطع الأغنية واكتفى بمسامرة الجمهور ،
الى أن أصبح فنانا في لقاء القصص المضحكة على الجمهور .

ومن ثم لم تكن أمامه سوى خطوة واحدة يخطوها ليصبح مؤلفا
لقصص هزلية ، فبدلا من أن يروى قصة يكون هو الشخصية الوحيدة

ليهما التي تتكلم ، ينتقل الى ادخال حوار بينه وبين شخصيات أخرى ، ثم يضع حوارا للشخصيات كما يراها هو ، ثم فى النهاية يكتب قصة للشخصيات حرة طليقة بعيدا عنه .

ولقد قدم « روبير لامورو » فى خريف سنة ١٩٥٩ مسرحية هزلية فى باريس عنوانها « بلبل يغنى » وحين سألته النقاد عن طريقته فى كتابة القصة الهزلية ، أجاب بأنه لا يتبع أية طريقة معينة ، بل يبدأ بفكرة تختمر فى ذهنه ، أو يحدث عادى من أحداث الحياة - كحدث تعطيل السيارة لعدم وجود بنزين بها كما فعل فى هذه الرواية الأخيرة - ثم ينسج حول هذه الواقعة الأحداث الطريفة معتمدا على قوة ملاحظته للمجتمع وما يجرى فيه من متناقضات .

غير أننا نخطئ إذا اعتقدنا أن قوة الملاحظة والقدرة على الابتكار تكفيان لنجاح المؤلف الهزلى ، إذ يجب أن يتوافر لديه ما يمكن تسميته « بالحاسة الهزلية » فهي أشبه بغريزة تسيطر على أسلوب الكاتب القصصى فى التفكير وطريقته فى النظر الى الأمور ، فتجعله يرى كل شئ خلال خفة الروح الغريزية التى لديه ، ويلتقط تلقائيا الناحية المضحكة فى حدث من الأحداث ويصور ، بفضل استعداده الطبيعى ، الجانب الهزلى فى شخص من الأشخاص .

ولا تتجلى هذه الحاسة الهزلية فى استخدام الوسائل التى تثير الضحك ، إنما تتجلى على الأصح فى فن الاختيار والحذف ، فمن بين جميع الأفكار التى تعرض للمؤلف الهزلى ، وجميع الأحداث التى تسجلها قوته على الملاحظة يجب أن يتوافر له الذوق السليم المرهف فى انتقاء الطريف الممتع ، وحذف السقيم والمبتذل ، كما يجب أن تتوافر له قوة الأعصاب لحذف بعض الأفكار الشائقة والتضحية بها كلية ، وعرض بعضها الآخر عرضا سريعا ، تلك هى الحاسة الهزلية التى يختص بها المؤلف الهزلى الموفق .

فحين طلب الى « كارلو ريم » أحد مؤلفى الأفلام الهزلية فى فرنسا ، أن يقدم نصيحة لمؤلف ناشئ قال : « لنحذر الكلمات التى تكشف عن وجود المؤلف ، فهذه الكلمات تمزق الشاشة ويتحتم بعد ذلك رقعها » .

لذا نرى « روبير لامورو » يشكو من عجزه فى هذه الناحية عن التخلص من شخصه كمؤلف حينما يكتب حوارا ، فيقول : « اننى أكتب دائما على ضوء طريقتى الشخصية فى الالتقاء ، والصعوبة الكبرى التى أعانى

منما - ولست أدري هل كنت قد وفقت في التغلب عليها بعض الشيء -
هي أن أكتب أدوار الشخصيات الأخرى دون أن يغيب عن ذهني أنهم هم
الذين سيمثلون هذه الأدوار ولست أنا ، وأننى من ثم لن أستطيع أن
أعينهم على الالتقاء بنبرات صوتى وتعبيرى وحركاتى الخاصة بى . *

والآن نتساءل : هل المؤلف الهزلى عندما يكتب يعتمد تدبير
مواقف معينة واستخدام ألفاظ معينة ليثير الضحك حين يشاء ؟ وهل
يبذل جهدا خاصا يرجو من ورائه إثارة الضحك ، أو هو يكتب بشكله
عادى وفقا لطريقته الطبيعية ، ثم يأتى الضحك من تلقاء نفسه ؟

اننا فى الواقع نميل الى الاعتقاد بأن المؤلف الهزلى يوفق فى عمله
بقدر ما يبذل من جهد ، ولكن أئمة التأليف الهزلى يقررون عكس ذلك :
فمثلا يقول بانيول : « ان كل ما كتبت بدون عناء وبدون مجهود خاص
يثير الضحك ، مثل روايتى « توباز » و « ماريوس » على حين أن رواية
« يهوذا » قد أخفقت بالرغم من المجهود الجدى الذى بذلته فى كتابتها
وبالرغم من اصرارى عندئذ على تأليف رواية قوية ممتعة » .

ونعتقد أن تعليل ذلك ليس هو أن المجهود والاهتمام المركز يجلبان
الفشل والافخاق ، انما يحدث غالبا أن القصة التى يخصها المؤلف
بمجهود جدى تشعر القارىء أو المستمع بهذا المجهود ومن ثم
يبدو فيها التكلف والاصطناع . وهذا قصور فى بذل المجهود ، فالجهد
المتكامل هو أن تعمل على محو آثار ما بذلت من جهد ، لترقى بالانتاج الى
درجة البساطة الطبيعية التى هى قمة العمل الفنى ، وكما قال « شيشرون » :
« انه لمن الفن أن يبدو العمل خاليا من الفن ! »

ويظن بعض الناس أن المؤلف الهزلى ان كان يمزح وهو يؤلف ،
فان قصته تشيع حتما المرح فى الجمهور ، ولكن هذا الزعم بعيد كل البعد
عن الحقيقة ، فالمؤلفون الهزليون بلا استثناء يجمعون على أن أحدا منهم
لا يمكن أن يتكهّن بأنه حتما سيثير الضحك من هذا الموقف أو ذاك ، وأن
أحدا منهم لا يستطيع أن يجزم بمصير قصته وهى ما تزال مخطوطة على
الورق . وفى اعتقادهم أن المؤلف الذى يوفق الى إثارة الضحك فى موقفين
من بين ثلاثة مواقف كان يأمل لها النجاح الهزلى - يعتبرونه بحق مؤلفا
ناجحا .

ثم ان كاتب القصة الهزلية فى السينما لا يمكن أن يحكم بمدى
نجاح قصته ما دامت لم تعرض أمام الجمهور ، فمنذ اللحظة التى يعرض

فيها الفيلم أمام الجمهور فقط، يبدأ الفيلم في الوجود ويتجلى مدى النجاح،
لى مدى امتداد موجة الضحك بين أرجاء الفيلم .

ففى الواقع يتحقق الضحك بالتعاون والتضامن بين الجمهور والمؤلف .
فالجمهور فى مجموعه يعرف عن الضحك أكثر مما يعرف المؤلفون ، اذن
لا بد من جمهور لكى يحدث الضحك . ومن المسلم به أنه من الأيسر أن
تضحك جماعة من الناس من أن تضحك شخصا بمفرده ، فالناس يضحكون
نما يرون ومما يسمعون ، ولكنهم فى الوقت نفسه يضحكون لا شعوريا
عندما يرون الآخرين من حولهم يضحكون . ولعل تعليل ذلك هو «العدوى»
التي تتفشى فى صورة عاصفة عصبية هى الضحك .

غير أنه يوجد تعليل آخر نفسانى : ذلك أنه لما كان الضحك تعبيراً
عن الشعور بالتفوق فلا يوجد من يرضى أن يكون أقل تفوقاً من جاره ،
لذلك نشاهد البسطاء من الناس يضحكون فى السينما أو المسرح بقوة
وبملء الحرية وكان بينهم مسابقة فى الضحك . على نقيض المتفرجين
المثقفين الذين يدقون فى تصرفاتهم ، فيؤلاء يابون الضحك بصوت مرتفع
اذ ليس من اللياقة أن ينادى الانسان بتفوقه على الآخرين ويعلم على رهوس
الأشهاد أفضليته أو نصره عليهم .

وأخيرا نود أن نعرض لعلاقة المؤلف الهزلى بالمثل : هل كاتب
القصّة الهزلية ، حين يبتكر الافكار وينتقى الاحداث ، يكون متأثراً
بشخصية الممثل الذى يفكر فى أن يسند اليه هذا الدور أو ذاك ؟

يكاد يجمع المؤلفون على أنه لا ينبغي التفكير فى ممثل معين . بل
لقد برزت ظاهرة فى الفن الهزلى حالياً - سواء فى السينما أو فى المسرح -
وهى أنه لا يكاد يوجد ممثل يستحيل أو يتعذر أن يحل محله ممثل آخر ،
لذا فهم يؤثرون كتابة ما يسمونه « بالقصّة الشاملة » وهى القصّة التي
تتعاون فيها الاحداث والمشاهد والمواقف من ناحية ، والشخصيات من
ناحية أخرى ، على خلق الجو المضحك .

ولكن ليس معنى هذا إطلاقاً أن نجحد قيمة الممثل الهزلى أو
نبتقص من أهميته ، بل على العكس من ذلك : فالمؤلفون أنفسهم يجمعون على
خطورة مكانته لضمان نجاح الرواية ، فهو الذى يضفى على القصّة هذا
السحر الغامض ، ويخلق هذا الجو الذى لا تحدد معاله الالفاظ ، ويشيع
هذه الحياة المتقدة ، وهذا بعض ما تتضمنه الموهبة الهزلية التى لا غنى
عنها للممثل اللامع ، فالفضل يرجع الى الممثل الموهوب فى ابراز ما فى

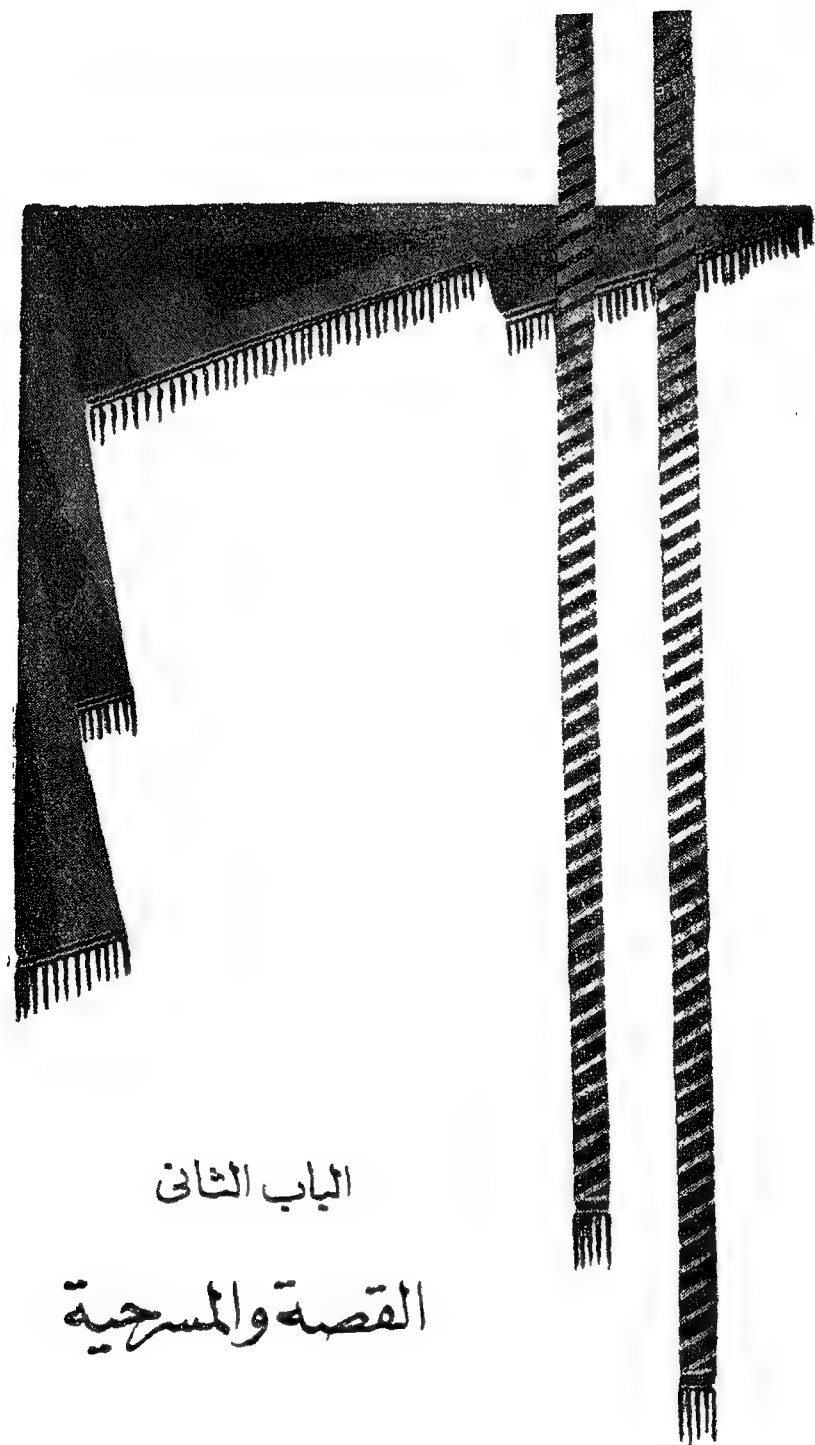
الاحداث أو الشخصية من عنصر مضحك ، ومن المحتمل جدا أن تمر هذه العناصر المضحكة في أثناء القراءة فلا يضحك منها أحد ، أو قد تثير بعض الضحك السطحي لو قام بأداء الدور نفسه ممثل من الدرجة الثانية ولقد قال ذلك « روبير لامورو » : « ان طريقة الأداء على المسرح تفوق الالفاظ التي تؤدي » . فلاغرو ان سمعنا بعض مؤلفي القصص السينمائية يشكون قلة أو ندرة الممثل الهزلي الناجح الذي يترفع عن الابتذال الرخيص . ولقد قال رينيه كلير : « ان لديه أكثر من سيناريو ينتظر الشخص أو الشخصية الصالحة له » .

وهناك ظاهرة جديرة بالملاحظة وهي أن بعض الممثلين الهزليين يتألقون بنجاح على المسرح ، وليس حالهم كذلك على الشاشة ، هذا لان اثار الضحك على المسرح تتوقف غالبا على الالفاظ على حين أنها على الشاشة تعتمد غالبا على المشاهد ، وليس من المؤكد أن يوفق الممثل المسرحي الى اثار الضحك بمشاهد وحركة لا تدعمها الالفاظ . ونذكر بهذه المناسبة أن كبار ممثلي المسرح، حين يؤدون أدوارا في الافلام الهزلية، يرون أنفسهم مضطرين الى العناية بتهذيب أدائهم عند تصوير لقطة مكبرة ، ولعل بفضل هذه اللقطات أمكن السينما أن تصقل فن الأداء الهزلي وتسمو به .

بقيت كلمة عاجلة عن الدور الخطير ، بل الرسالة النبيلة التي يشترك في أدائها للمجتمع المؤلف والممثل الهزلي : فليس أنبل من اشاعة المرح في نفوس الذين سيموتون عاجلا أو آجلا ، واثارة الضحك في قلوب من نكبوا أو سينكبون بكارثة من الكوارث ! ذلك الرجل الذي يعمل على أن ينسى الناس - ولو الى حين - صنوف الأمل والتعب والقلق بل والموت . . . ذلك الرجل الذي يضحك أشخاصا لديهم عشرات الاسباب التي تدفعهم الى البكاء !

ان رجلا كهذا يمنح الناس قوة لمواجهة المشاكل ويجدد عزيمتهم على الكفاح ، بل ينفرد الممثل الهزلي بفضل آخر ، وهو أنه عندما يؤدي دورا هزليا انما يضحى بكبريائه ليخفف عن الناس آلامهم .

ولعل هذا كله هو الذي حمل «مارسيل بانويل» على القول - في شيء من المغالاة - ان الفنان الأصيل الذي يثير الضحك في قلوب الناس ويسرى عنهم جدير بأن نرفعه الى مراتب الابطال العظماء ، فنقول : البطل العظيم مولير ، والبطل العظيم شارلي شابلن !



الباب الثاني
القصة والمسرحية



١ - مقومات المسرحية بالقياس الى القصة :

كان أدباء العصر الكلاسيكى فى القرن السابع عشر بفرنسا يؤمنون بضرورة التمييز بين الفنون الأدبية ، وكانوا على حق فى ايمانهم هذا .

فكما أن كل آلة موسيقية تبعث نغما معيناً يختص بها ، فكذلك كل فن من فنون الأدب له خصائصه فى التعبير وقدراته على تضمين موضوعات خاصة به والايحاء بمشاعر معينة ، فكل ما يتلاءم مع القصة ويتمشى مع الفن القصصى لايجد له مكاناً فى المسرحية ولا يتمشى مع الفن المسرحى ، ولايضاح هذه الفكرة نتأمل قليلا فى طبيعة المسرح وفى لون المتعة التى يبعثها فىنا المسرح .

كان أرسطو يرى اختلافا واضحا بين الأدب القصصى أو الروائى ، وبين الأدب المسرحى ، فبالرغم من أن محاكاة الطبيعة وتقليدها هى الأساس والمبدأ المشترك بين الأدبين ، فإن الادب القصصى يحاكي الطبيعة عن طريق السرد والرواية ، أما الأدب المسرحى فيحاكيها بعرض شخصيات حية تروح وتغدو أمام المتفرج .

ولكن التمييز بين الأدبين ليس بهذه البساطة الظاهرة ، فالمشكلة أكثر تعقيدا فقد يعرض لنا الأدب القصصى شخصيات تحيا وتتحرك وتعمل ، فتتوافر بذلك أجزاء مسرحية فى القصة أو الملحة ، وخاصة عندما يقدم المؤلف حوارا بين الشخصيات أو يصور مشهدا من المشاهد ، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد تتضمن المسرحية حديثا مطولا يصف منظرا أو موقفا من المواقف ، أو يروى حدثا من الأحداث ، فكانها بذلك تدخل فى اطار الأدب القصصى . . . اذن ليس سهلا أن نفصل بين الأدبين

القصصى والمسرحى على أساس أن الأول يحوى سردا قصصيا والآخر يقوم على الحركة والأحداث .

بل لعل من الأصوب أن نحصر الفرق بين الادبين فى ضرورة وجود وسيط بين المؤلف والجمهور فى الادب المسرحى ، وأعنى به الممثل . ففى الأدب القصصى لاوسيط بين المؤلف والقارىء ، اللهم الا القصة نفسها ، حتى فى حالة وصف مشهد من المشاهد أو سرد حوار ما فى القصة فلا يوجد من يقوم بتمثيل هذا المشهد أو ذاك الحوار ، انما يلجأ المؤلف الى انتقاء ألفاظ ترسم خطوط الشخصية وتوحى بحركاتها ونبرات صوتها ، ثم يفسر القارىء هذا كله على حسب ذوقه الشخصى ويستعين بنصبيه من الخيال على تصور المشهد وكأنه يمثل الموقف لنفسه ، وتظل هذه الشخصية التى يرسمها المؤلف القصصى مجرد صورة فى مخيلة القارىء ، تتفاوت فى الوضوح والحياة على قدر فن المؤلف وخصب الخيال لدى القارىء .

أما فى العمل المسرحى فيتعين أن يقوم بين المؤلف والمتفرج طرف ثالث هو الممثل . فالمؤلف القصصى عندما يصف موقفا أو يروى حدثا من الأحداث انما يفعل ذلك عادة على لسانه هو كما لو أنه شاهد هذا الموقف أو ذلك الحدث ، على حين أنه فى العمل المسرحى حينما تقدم الشخصية على خشبة المسرح وصف المشهد أو سرد الحديث انما تفعل ذلك بصوت انسان ينفعل بما يدور فى المسرحية وينقل هذا الانفعال الى أعصاب المتفرج ، فيتحد اللفظ بنبرات الصوت وتندمج شخصية الممثل فى أحداث المسرحية وينطبع هذا كله صورة واحدة فى نفس المتفرج .

فمثلا فى مسرحية « بريتانيكس » *Britannicus* شقيق نيرون - للشاعر المسرحى « راسين » *Racine* يقف نيرون ليصف أول لقاء له مع « جونى » *Junie* ويحلل الصورة التى انطبعت فى ذهنه عنها ، فيقول فى المشهد الثانى من الفصل الثانى :

« شاهدتها فى تلك الليلة قادمة الى هذا المكان مكتئبة ، ترفع الى السماء عينين قد بللها الدمع ، تتألقان على ضوء المشاعل ونصال السيوف ، وجدتها جميلة فتانة ، ذات حسن غير مجلوب ، فلم تأخذ من زينتها الا ما ييسر للقادة الهيفاء عندما تنتزع قسرا من فراش النوم .

ماذا عساي أن أقول ؟ لعل هذا المنظر الذى لا تكلف

فيه ، والظلال والمشاعل ، والصراخ والصمت ، ومنظر
مغتصبيها العتاة البشع ، قد ابرز كله ما فى عينيها من فتنة
احياء والحجل ، ومهما يكن من أمر ، فلقد سلبنى عقل هذا
الجمال الرائع ، ولما أردت أن أتحدث اليها ، ضلت الألفاظ
طريقها الى لساني ، واعترتنى دهشة بالغة ، فظلت فى مكاني
صعقا . ثم أذنت لها بالذهاب الى جناحها ، وتوجهت أنا الى
جناحى .

وفى وحشة الوحدة ، حاولت عبثا أن أدفع صورتها عن
خيالى . ولكنها كانت تتجسم أمام عيني ، فظننت أننى أتحدث
اليها ، أحبت فيها كل شيء ، حتى الدموع التى كنت أغرق
بها عينيها ، وأحيانا كنت أطلب اليها العفو ، ولكن بعد فوات
الأوان ، فلجأت الى الاستعطاف والتنهيد ، بل الى الوعيد
والتهديد ، وهكذا شغلنى هذا الحب الجديد ، فلم يغمض لى
جفن وباتت عيناى ترقبان طلوع الشمس » .

ان نيرون هو الذى رأى هذا المنظر ، وهو مائل أمام المتفرج بلحمه
ودمه يصف بالقياس الى نفسه هذا المشهد الذى رآه ، فتتخذ الصورة
معنى شاعريا ومسرحيا فى آن واحد ، ولا يلبث الحديث أن يصبح حدثا
واللفظ حركة تنبض بالحياة .

ولكن قد يقول معترض : ان المسرحية ليست معدة للتمثيل فحسب .
بل هى نص قابل للقراءة شأنها شأن القصة ، وان دور الناقد الفنى
للمسرحية ينصب أولا على دراسة نص المسرحية بين جدران مكتبه قبل أن
يراهما تمثل على خشبة المسرح ، وقبل أن يعلق عليها كمسرحية تمثل ،
أى أن المسرحية تعنيه كنص فى الأدب المسرحى أكثر مما تعنيه حوارا
فى أفواه الممثلين .

هذا صحيح ، ولكن الناقد الذى يمتاز بالحس المرهف ، وقد عرك
المسرح وألف جوه يمكنه - حين يقرأ نص المسرحية - أن يتذوق جمال
الأسلوب فضلا عن قدرته العالية فى أن يتخيل التمثيل والأداء فيندمج
مع شخصيات المسرحية وكأنهم يتحدثون اليه ويتحركون أمامه ، وهنا
يمكننا أن نشبه نص المسرحية بمخطوط المقطوعة الموسيقية ، بمعنى أن
الموسيقى الممتاز حين يقرأ «نوتة» الموسيقى يمكنه أن يشعر بلذة ذهنية
أو روحية بل ويتخيل مدى المتعة الصوتية التى تبعثها هذه الرموز
الموسيقية حين تعزف أمام الجمهور . اذن قد تكفى قراءة المسرحية للكشف

عن نواحي جمالها من حيث الأسلوب والفكرة ، ولكن هدف المسرحية لا يقف عند هذا الحد الذي تقف عنده القصة ، فعلى حين أن النص المكتوب هو غاية القصة ، وأنها لا تنشد سوى عيني القارئ وذكاؤه ، نرى أن المسرحية تذهب الى أبعد من ذلك ، فلا تكتفى بقدر من المتعة تثيره عند القراءة ، وإنما تود أن تكشف عن قيم أخرى فنية لا تتجلى الا على خشبة المسرح ، ولا تتألق الا في أداء الممثلين : فكما أن جوهر «السيمفونية» الكامن في الاعماق لا يبرز بكل روعته الا اذا صدر عن آلات الفرقة الموسيقية وأضفى عليه قائدها من غنى حساسيته الموسيقية ما يكمل أركان العمل الموسيقي ، كذلك نرى أن جوهر المسرحية في حاجة الى صوت الممثل ليتجلى في ملء كيانه وقوته .

ومن هذا يتضح أن ما يميز الأدب المسرحي عن غيره من ألوان الأدب هو ضرورة وجود الوسيط ويقول في هذا الممثل الشهير « لوى جوفيه » : « ان فن الاخراج ، ووحى الكاتب وأسلوبه ، وأداء الممثلين ، وانفعال الجمهور - هذا كله مرتبط بتدخل الوسيط ، أى بتدخل الممثل . فالممثل - كما يقول أفلاطون - هو الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط بين المتفرج والمؤلف » .

ولعل هذا التفسير من شأنه أن يطبع العمل المسرحي بمظهر اللبس أو الازدواج ، فلم تعد المسرحية من عمل مؤلفها فحسب ، بل أصبحت الى حد بعيد ، من عمل ممثلها ومخرجها كذلك .

والى حد بعيد أيضا يمكن القول بأن القصة الواحدة تصبح عدة قصص بعدد قرائها . فكل قارئ يضيف على القصة سلسلة من الصور المختلفة على حسب شخصيته واستعداده ، ويرى في أحداثها صلات وإشارات ، وفي معانيها قيما ودروسا تتفاوت على حسب مستوى ثقافته وذكاؤه .

ومع ذلك فإن كان المؤلف القصصي معرضا لأن يرى شخصية قصته مشتتة بين شخصيات قارئيه ، فإن المؤلف المسرحي يتعرض أكثر منه لهذه الظاهرة ، فقارئ القصة شخص أعزل أمام مؤلفها يستسلم لتوجيه المؤلف في معظم الأحيان ، أما المتفرج فغالبا ما ينسى مؤلف المسرحية ليستسلم لانفعالات الممثل نفسه ويتأثر بفن هذا المخرج أو ذاك .

هذا الى أن النص المسرحي يتشكل من حيث قيمته وتأثيره على الجمهور على حسب فن المخرج وأداء الممثلين له ، وغالبا ما يحدث أن النص

الواحد يتعدد اخراجه وتمثيله بصور مختلفة تتفاوت وتتباين معه قيمة النص وصداه فى نفس الجمهور .

ومن هذا نخلص الى أن النص المسرحى ليس فى الواقع سوى « حجة » يستند اليها المخرج والممثل فى خلق عمل مسرحى فنى ، ولكن اذا سلمنا بهذه الفكرة فاننا نصطدم بدعاة المسرح المكتوب الذين يقدسون النص ويحلونه مكان الصدارة قبل التمثيل ، وهم ليسوا بأقلية ، ويقتضى الانصاف أن نسلم بصحة نظريتهم .

فمثلا يرى « هنرى بيك » : « أن المسرحية الحقيقية هى المسرحية الجديدة بأن توضع فى مكتبه » .

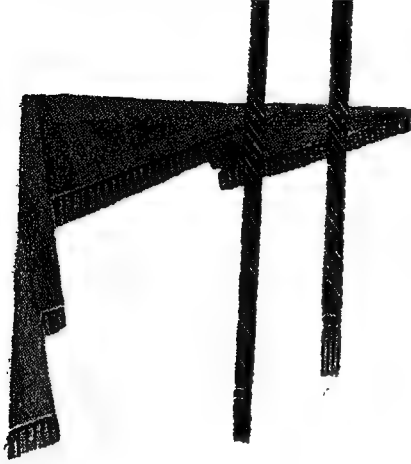
ويقول « كورتلين » Courteline « ان أهم ما يجب أن يحرص عليه المؤلف المسرحى هو أن تكون مسرحيته المكتوبة صالحة للقراءة بعد أن يراها الجمهور على خشبة المسرح » .

ويذهب الناقد المسرحى « بيربريسون » الى القول بأن « المسرحية عمل مكتوب قبل أن تكون عملا منطوقا : فالمسرحيات الكبرى تبرز فى مقدمة ما تضمه المكتبات ، ولبس التمثيل بالقياس اليها الا حدثا عارضا أو كماليا » .

ولا يمكن الادعاء بأن حماة النص البحت ليسوا على حق . فيقينا يجب أن نسلم بأن المسرحية الاصيلة القوية لا ينبغى أن تكون صالحة للتمثيل أو السماع فحسب ، بل يجب أن تكون قابلة للقراءة والتأمل . فان لم تكن كذلك ، وان لم يتميز النص بنقاء اللغة وجمال الأسلوب — فلن يصمد على مر الزمن ، بل سرعان ما يخبو ويندثر ، وكثيرا ماسمعنا عن مسرحيات ناجحة على خشبة المسرح لم تلبث أن اختفت من عالم الأدب لأنها لم تكن نصوصا ذات أسلوب رصين جميل ، ومن ثم أمهكت الاجيال اللاحقة عن تمثيلها . وعلى عكس ذلك نرى أن المسرحية التى تخلد عبر الاجيال والتى تعود الى خشبة المسرح فى كل العصور هى المسرحية التى تشبع متعة القارئ فى خلوته بفضل جمال لغتها وأسلوبها . وهذا ما نلمسه فى مسرحيات « كورنى وراسين وشكسبير وتشيكوف » وأمثالهم لأنهم فى مصاف كبار الادباء .

غير أن هذه النظرية بالرغم من سلامتها ، يجب ألا تنسينا أن
النص المسرحي معد للتمثيل أصلا وأننا نحكم عليه بالعقم لو حرمناه
من أضواء المسرح ، فتمثيل النص المسرحي ليس حاشية كمالية تضاف
اليه عرضا ، إنما التمثيل متصل بجوهر المسرحية بل عليه يقوم كيانها .

لذا يتعين الجمع بين النظريتين لنخلص الى أن النص المسرحي إنما
هو نص أدبي قد أعد لأجل التمثيل ، فطبيعته مزدوجة : إذ لا حياة له
بغير أسلوب جميل يشيع المتعة عند القراءة ، كما أن قيمة هذا النص
الفنية وجوهره الأصيل لا يبرزان في ملء القوة والكمال الا بفضل الاخراج
والتمثيل .



٢ - فن المسرحية عند « مورياك »

من العسير بل ومن الخطير أن يتحدث الناقد عن الأحياء من الأدباء
والمؤلفين :

أولا : لأنهم أحياء وفي قدرتهم تكذيب ما يقال عنهم ، أو ادخال
التغيير على آرائهم وأسلوبهم مما يجعل أى حكم عليهم مهما كان سليما -
مهيدا بالخطأ والشرود .

ومن ناحية أخرى : قد يقرأون ما يكتب عنهم وهيئات أن يكون
لهم صبر الموتى أو صمتهم ، وكما قال الكاتب الفرنسى « ستاندال »
(Stendhal) « من العسير على فرنسيين يقطنون باريس أن يقولوا
كلمة الحق فى فرنسيين يقطنون باريس ! »

ولو صحت هذه الاعتبارات لتعين على الناقد أن يحيا فى بلد
محايد مثل سويسرا .

غير أننا نرى النقاد لا يتخرجون فى كل عصر ومكان من التعليق
على انتاج الأدباء الأحياء ، واصدار الحكم الذى يرونه حقا ان كانوا
حريصين على كرامة النقد وعلى قول الحق دائما .

ولقد تعرض الكاتب الفرنسى فرانسوا مورياك François Mauriac
لحملات من النقد اللاذع فى أثناء حياته بالرغم من فنه الفريد فى التأليف
القصصى والمسرحى .

لقد ظل مورياك الى ما بعد سن السبعين محتفظا بذهن يقظ
متقد ، وقلم لاذع مما أضفى عليه شبابا سليما متجددا .

لم يزاوئ مورياك التأليف المسرحى الا فى سن متأخرة ، ويحدثنا

هو نفسه عن الظروف التي اقتضت له الى المسرح فيقول : انه كان في مدينة سالزبورج ينصت الى مقطوعة « دون جوان » « Don Juan » من تأليف « موزار » « Mozart » حين شعر لأول مرة « برغبة ملحة في أن يرى شخصيات من ابتكاره وإبداعه تحيا وتتألم فوق خشبة المسرح » .

كان عندئذ قد جاوز الحلقة الخامسة من عمره ، وكان صديقه « ادوار بورديه » « Edouard Bordé » قد أصبح في ذلك الوقت مديرا لمسرح « الكوميدي فرانسيز » « La Comédie Française » . فأخذ هذا الصديق يغريه بأن يقدم على هذه المحاولة بالرغم من تقدمه في السن ، وأشار عليه أن يكمل مسرح « موليير » « Molière » بنظرة انسانية جديدة ، بل وحدد له نطاق عمله اذ نصحه بكتابة مسرحية حديثة على غرار موضوع « الشينخ متلوف » « Tartuffe » على أن يكسب هذا الموضوع طابعا حديثا ويزيده عمقا في تحليل نفسية المتدين المنافق . فاجابه مورياك بأن لديه فعلا مثل هذا المشروع اذ كان يحتفظ في أحد أدراج مكتبته بتحليل يرسم شخصيات قصة تدور حول موضوع التفاف الديني ، ولكنه لم يكتب بعد أحداث القصة فصاح فيه بورديه : « الشخصيات ! اذن فكل شيء على ما يرام ، فهذا هو الشيء الوحيد المهم في الموضوع . ان قصتك قد تمت فعلا . . »

— كلا . فالقصة المسرحية لم تتم كتابتها بهذه البساطة اذ كان على مورياك ، بعد أن لمع في كتابة القصة ، أن يبذل جهدا ضخما في اعداد موضوعه وانجازه طبقا لنصائح « بورديه » ذلك الجبير الممتاز في الأعمال المسرحية .

وان كان المؤلف القصصى تعترضه عادة صعوبات جمة في نقل شخصياته الى خشبة المسرح فان المشكلة بالنسبة لمورياك لم تكن جد عسيرة ، اذ هناك في الواقع جماعتان من المؤلفين القصصيين :

الجماعة الأولى تنزع الى الايغال في العنصر الروائي ، فيمتد عامل الزمن في قصصهم الى أبعد حدوده ، ويفسحون المجال أمام الأحداث لتتدفق وتتعدد ثم تتلاحق على مر الزمن الذي لا تحده حدود .

أما الجماعة الأخرى فهي على عكس ذلك ، تنزع الى البنيان المنسق للقصة لتركز الأحداث حول المواقف الزاخرة بالانفعالات — دون حرص على سرد التفاصيل في تسلسل لا ينتهي — ثم تقسم الحياة الى أزومات ، والقصة الى مشاهد وحوار .

وغنى عن البيان أن الجماعة الأولى تصطدم بعقبات عويصة اذا ما حاولوا نقل قصصهم الى المسرح : فمثلا كاتب قصصى مثل « فلوبيير » Flaubert نراه يحرص كل الحرص على الواقعية فى الوصف وعرض الأحداث مفصلة ، وان كان يعتبر فى مقدمة كتاب القصة فى فرنسا ، فانه أخفق كل الاخفاق فى نقل قصصه الى مسرحيات . على حين أن كاتباً منىل « فكتور هوغو » (Victor Hugo) ينتقل بسهولة من القصة الى المسرحية .

وهذا هو الحال بالقياس الى موريك ، فهو قصصى ينتمى الى الجماعة التى تنزع الى بنىان القصة بنىانا مسرحيا يحتل فيه الحوار مكان الصدارة ، الى حد قال معه « سارتر » (Sartre) : « ان موريك قصصى متعب لأنه يبنى قصته بنىانا مسرحيا » .

والواقع أن موريك فى فنه القصصى يقيم شخصيات مرسومة بدقة وسط حركة مسرحية تزخر بالتركيز والمفاجأة ، وتبدأ أول ماتبدأ على حافة أزمة نفسية أو عاطفية ، ولا شك فى أن هذا كله ييسر على القصة أن تتحول الى مسرحية ناجحة .

ويقول موريك عن نفسه : « ان معظم قصصى تنتمى الى تلك المدرسة القصصية الفرنسية التى يمكن أن يقال عنها : انها تنبع من المسرح الكلاسيكى ، وخاصة من مسرحيات « راسين » (Racine) فمثلا شخصية « فيدر » (Phèdre) التى أبدعها راسين تتجلى فى قصصى ونلتقى بها بين سطور كل القصص التى أكتبها . كما أننى لا أستشعر أية صعوبة فى أن أصور للمسرح شخصية عارمة كهذه ، تكون فيها العاطفة الجارفة هى المصدر الرئيسى والمحرك الأول لجميع الأحداث » .

ولم يغب عن موريك أن القصصى حين يصبح كاتباً مسرحياً يجب أن يغير كثيراً من طريقته وأسلوبه . بل لقد اغتبط كل الاغتباط لهذا التغيير . فلقد استهوته فى البداية السهولة الظاهرية التى تتسم بها الكتابة المسرحية . اذ بدا له أنه من الأيسر أن يجعل أشخاص القصة يتبادلون الحوار ويفصحون عن سرائرهم فى مناقشاتهم فى أثناء المسرحية ، من أن يروى تاريخ حياتهم أو يحلل نفسييتهم عن طريق الألفاظ والعبارات وكأنه يصف منظراً من مناظر الطبيعة ، ولكن موريك لم يلبث أن تبين أن الحوار المسرحى يتسم بأحجام أعمق مدى من الحوار القصصى ، وبمعنى أدق ، فالفارق بين الحوارين ينحصر فى قوة التركيز ، ويقول فى ذلك :

« ليس في القصة أدنى مجازفة أو خطورة حين يجيد المؤلف بعض الشيء عن الخطوط التي رسمها لقصته ، فأمام الهيكل الضخم الكثيف الذي تقدمه القصة يتسع الوقت أمام المؤلف حين يجيد عن خط السير المرسوم أمامه لأن يدير الدفة قليلا ليعود الى حيث يشاء . هذا الى أن ابتعاده من حين الى آخر عن خط السير المرسوم لا يعتبر من قبيل الشرود عن الموضوع ، بل على العكس ، ان هذا يضيف على القصة ثوب الحقيقة ويوهم القارئ بواقعية الأحداث » .

« وعلى حين أن القصة تفسح أمام الكاتب عددا ضخما من الصفحات يشرح فيها ما يشاء ، نرى أن التأليف المسرحي على عكس ذلك ، فعلى خشبة المسرح ، وفي إطار الفترة القصيرة التي تعرض فيها المسرحية - لا يمكن أن يفرغ المؤلف كل ما في جعبته ، اذ عليه باليقظة في التركيز ، فكل عبارة في حوار المسرحية لها دورها ولها قيمتها » .

وان قانون التركيز المسرحي هذا الذي ينادى مورياك بضرورة الالتزام به ، والذي كان يحس بأنه لن يتعذر عليه اتباعه ، لم يلبث أن جنى عليه وأثر في تأليفه المسرحي تأثيرا لم يرفع من مستواه الفني . ذلك بأن مورياك يعني بالتحليل النفسي الى حد يفرض معه على نفسه الالتزام بأحكامه والحرص على إبرازه في كتاباته . وهو ينزع في هذا التحليل النفسي الى القسوة والعنف اللذين يوصفان بالوحشية ؛ فطالما يقتصر الأمر على القصة نرى أن هذا القدر الغزير من القسوة والمرارة يذوب ويتضاءل وسط تفاصيل الرواية وسرد أحداثها ، كما أن هذا الجو المعنوي الخائق الذي تثيره قسوته في التحليل النفسي ، تخف حدته في القصة بفضل الصفات الشاعرية التي يتسم بها أسلوب الوصف والتصوير وتوطب منه مناظر الطبيعة التي يعرضها أمام القارئ في بلاغة ساحرة .

أما في المسرحية فتنتفي جميع هذه العناصر الملتفة ، اذ أن الاسراع المسرحي في عرض الأحداث وتركيز الحوار - وكلاهما أمر « لازم » لنجاح المسرحية - يزيدان من كثافة هذه المرارة القاسية اللاذعة .

ولم يخف هذا على مورياك، فحين قدم رواية «أسموديه» (Asmodée) على مسرح «الكوميدي فرانسيز» La Comédie Française رحب بأن تنقل على المسرح مناظر قصصه وجوها ، اعترافا منه بأن سر جال تلك المسرحية القاسية الجمامة يكمن في الجو الشاعري الذي ينبعث من أماكن ذكريات

الطفولة أو الأماكن التي تنقضى فيها العطلة الصيفية حيث تغريد الطيور
وعبير الأزهار .

أما فى مسرحية « المحبوبون الفاشلون » (Les Mal Aimés) فلقد صمم موريك على أن يتكشف فى امكانيات الاخراج متبعا النصيحة التى كتبها « راسين Racine فى مقدمة مسرحية « بريتانىكس » « Britannicus » فيقول فيها : « ان هذه القصة أحداث تسير تدريجيا نحو نهايتها ، لا تساندها فى هذا السير سوى مشاعر الشخصيات وعواطفهم » .

وهكذا جاءت مسرحية « المحبوبون الفاشلون » خالية من كل ملطف شاعرى ، فالمتاظر لا تلعب فيها سوى دور ثانوى . ويقوم جو المسرحية على أزمات النفس وقلق الضمير بين جميع الشخصيات ؛ فالقصة دراما تعتمد على صراع داخلى قد بلغ حدا من الجفاف والتجريد لم تبلغه قصة أو مسرحية أخرى .

ولقد قال أحد النقاد عن موريك انه يفضل مسرحياته على قصصه وخاصة مسرحية مثل « المحبوبون الفاشلون » ، ولقد أجاب موريك عن هذا النقد قائلا : « اننى لا أفضل أبدا مسرحياتى على قصصى ، فلما كنت قد أقدمت على التأليف المسرحى متأخرا فأننى أشعر أننى لم أضرب فيه بسهم وافر . ولكن ما يستهوينى فى المسرح وخاصة فى مسرحية مثل « المحبوبون الفاشلون » هو أن هذه الدراما مجردة من جميع العناصر السهلة ومن جميع « التوابل » التى يذروها المؤلف لجعل القصة مشوقة » .

« ان مفهومى للمسرح النفسانى يسير فى اتجاه مضاد لما ينتظره من مسرح اليوم جمهور المتفرجين ولما يرجوه المخرجون الذين يتحكمون فى عالم المسرح » .

اذن فهناك عدم توافق خفى بين أسلوب موريك المسرحى والنداء الذى يبعثه المسرح المعاصر . بل وأكثر من ذلك ، فهناك صراع كامن فى نفس موريك . فلما كان عاجزا عن اقتفاء خطى « راسين » فى طريق المسرحيات الشاعرية الكبرى ، ولما كان مترفعا يحتقر السبل السهلة التى يلجأ اليها المحدثون حين يحاولون الارتقاء بمستوى مسرحيتهم عن طريق الالتجاء الى أساطير القدماء ، فقد عزم على أن يؤثر التعبير نثرا عن مأساة بورجوازية ، ومن ثم فرض على نفسه التكشف فى اطار أسلوب الصراع النفسانى ، أسلوب الحوار المركز السريع متحاشيا الفقرات

الطويلة التي ينفرد بها شخص واحد على خشبة المسرح ، مكتفيا من المحسنات البديعية بنقاء اللغة فحسب ، ومن سبيل التشويق المسرحي بالحوار المفاجيء المثير .

وهكذا تتضح صورة التناقض في أعمال موريالك كروائي ومؤلف مسرحي فان هذا القصصى الذى تميزت عبقريته بالقدرة على أن يجمع فى قوة رائعة بين المادى الملموس والمعنوى الجوهرى ، وبين جمال المناظر وروح الدراما ، وبين الطابع الشعارى والتحليل النفسى ، ان هذا الفنان الذى استطاع أن يجمع بين هذه العناصر كلها نراه حين يهجر القصة تنفض عنه عناصر الشعر والجمال ، فنجد نثره يجف تدريجيا والاحداث تتركز ، والنفسيات تعرض فى تحليل موضوعى الى حد يشعر معه القارئ وخاصة المتفرج ، بأن الاحساس السائد فى جو المسرحية أشبه بطيف من الضياء الأبيض ، يلف هيكلًا دقيق الخيوط فى جو من السكون الجامد الرهيب . وكان هذا كله يوحى بمنظر حجرة العمليات فى أثناء قيام جراح كبير بالعمل .

وكان من نتيجة هذا كله أن مسرحيات موريالك ، من الناحية الفنية لا تعتبر قمة أعماله وانتاجه ، انما تعتبر الجزء الذى يكشف لنا فى وضوح ودقة عن آرائه فى الانسان وفى قلب الانسان ؛ اذ أن صفات التركيز التى أوضحنا أهميتها فى المسرح هى التى أضفت على مسرحياته هذه القيمة الفكرية فى تحليل الانسان ، بل هى التى أتاحت له هذه القدرة على عرض نظريته فى النفس البشرية .

وننتقل الآن الى تحليل مسرحية « المحبوبون الفاشلون » لنرى انطباع قانون التركيز المسرحى عليها وأثره فيها . تتكون هذه المسرحية من ثلاثة فصول ، وشخصياتها أربع فحسب . انه التجريد المطلق المتناهى . وتنحصر القصة فى أزمت نفسية تتألم منها كل شخصية ، اذ تود أن تتبادل الحب مع الشخصية الأخرى فتفشل لأنها لا تعرف كيف تحب ؟ ولا تعرف كيف توحى بالحب ؟

فالرجل ، « فيرلاد » هجرته زوجته التى كان يهيم بحبها تاركة له ابنتيهما اليزابيث وماريان ، فقامت الابنة الكبرى اليزابيث على رعايته وأخذ أبوها يحبها حب المستأثر بها والمتسلط عليها ، فيلزمها السهر على راحته والبقاء دائما الى جانبه . ولا يلبث أن يظهر فى حياة الأسرة شاب من الجيران فى القرية واسمه « ألان » يمتاز بوجه وسيم جذاب الا أنه أنانى لا رجولة فيه ، ظل « ألان » هذا يلهو طويلا مع الصغيرة

ماريان ويعبت بتصرفات الحب التي كان يعتقد انها عديمة الخطورة بل وعديمة المعنى ، ولكنها لا تلبث أن تلهب نار الحب في قلب الفتاة الصغيرة ماريان ، أما موقفه من اليزابيث فكان يختلف عن ذلك ، اذ أخذت تشده روح الصداقة العميقة الى تلك الفتاة التي تمتاز بأمومة كبيرة وبروح الجد في تصرفاتها ، ولا سيما أنها تكبره بست سنوات ولكن هذه الصداقة سرعان ما أصبحت حبا يرق معه قلب تلك الفتاة التي أخذت تتقدم بها السن وتشغلها رعاية أبيها عن الفتيان الذين انفضوا عنها .

ويعرض مورياك أزمة المسرحية حين تبلغ اليزابيث من العمر ثلاثين وماريان سبعة عشر عاما والآن ثلاثة وعشرين ، وها هو ذا الفتى يتقدم ليطلب يد اليزابيث من أبيها وترحب الفتاة بهذا الطلب . ثم تتبادل مع اختها ماريان حديثا يشبه تبادل طعنات الحناجر ، فان ماريان تتألم من شعورها بأن ذلك الفتى قد سخر منها ، وتحس بأن شقيقتها قد هجرتها بل وخذعتها بالرغم من أنها تحبها كأم لها ، أما اليزابيث فتشعر بألم الجراح على أثر كل كلمة تضمنها ماريان اشارة الى فارق السن بينهما ، أو حين تشرح لها أنه من الجنون أن تستسلم لنزوة غلام لم ينضج بعد ، أما عن الوالد فيكاد يصعق كلما تأمل موقفه وقد هجرته اليزابيث التي استعبدتها لخدمته ورعايته . وأخيرا يدرك الوالد خبايا الموقف فيخلو بابنته اليزابيث في مشهد شنيع التركيز والعنف ، بالرغم من ألفاظ المؤلف المهذبة ، ليوضح لها كيف أن الآن قد غازل شقيقتها المراهقة غزلا أثار فيها اضطرابا ما زال يقض مضجعها ، ولم يجد الوالد صعوبة كبيرة في أن يقنع بوجهة نظره هذه الفتاة التي تتسهم بروح الجد ، هذه الأخت التي يفيض قلبها أمومة ، وهذه الابنة التي ألفت أن تبذل نفسها لاسعاد الآخرين ، لم يجد صعوبة في أن يثنيها عن حبها وأن تتخلي عن هذا الشاب لأختها الصغيرة لتجنبها اليأس ولتفتح أمامها باب السعادة .

وسرعان ما غمر قلب اليزابيث شعور بمسئوليات الابنة نحو أبيها وواجب الأخت الكبرى نحو شقيقتها الصغيرة ، والى جانب ذلك شعرت أيضا بالازدراء نحو استخفاف هذا الفتى الذي أحبته ، فبادرت بالعدول عنه وردته الى شقيقتها .

وهكذا ينتهى الفصل الثانى ، ثم يمضى عام قبل أن يرفع الستار عن الفصل الثالث : لقد تزوج « الآن » الفتاة الصغيرة ماريان ، على حين أن اليزابيث ظلت مكبلة بأغلال أبيها الذى أخذ يزداد استعبادا لها، ولكنه أدرك أخيرا أن ابنته تتألم ألما مكبوتا وتعانى بؤسا دفيناً ، فعز

عليه أن يسعد على حطام قلبها وفكر في أن يقرب بينها وبين الفتى الآن في روح الود والصداقة ظنا منه أنه بذلك يخفف من حدة ألمها ووحشة وحدتها . وكانت ماريان تخشى هذه الصداقة بالرغم من أنها كانت تتمناها بغية اسعاد شقيقتها ولا سيما أنها أصبحت تحس هي الأخرى بالشقاء والألم الدفين اذ تبينت أن الآن لم يكن يحبها حقا وأنه شقي تعسر في حياته معها . فظننت أن صداقته لشقيقتها اليزابيث قد ترد إليه ثقته في نفسه وتذكى فيه الرغبة في السعادة .

ورغبت اليزابيث في أن تتحفظ بازاء هذه الصداقة ، وتمنت لو احترموا عزلتها . ولكن لا يلبث كل شيء أن يتبدل حين يكشف لها الآن عن شقائه وندمه ، فترحب باقتراحه أن تفر معه ليلا ، محطمة بذلك قلب ماريان وقلب والدها الذي أخذ يصيح ويصخب في ألفاظ العاشق اللثائر . ولكن لا تمضى نصف ساعة على رحيل اليزابيث حتى تعود مستسلمة لمصيرها ولحكم القدر . ثم يدور بينهم الحوار التالي :

— الوالد : لقد رضيت أن تهجريني ، لقد فررت معه في السيارة . وهأنت تعودين الى الآن ، ولكن لا حبا في . فمتى اذن تكفين عن تعذيبى يا ابنتى ؟

— اليزابيث : لست أدري كيف يستطيع الانسان أن يلقي بحمله عن كاهله . أما حملى فانه مشدود الى كتفى . انه ملتصق به وكأنه قد دق فيه بالمسامير .

— ماريان : وأنا أيضا أئن تحت ثقل حملى يا اليزابيث . وانه بسببك أنت قد تكدست الأحمال فوق كتفى .

— اليزابيث : ومع ذلك ، فانا نحب بعضنا بعضا .

وعلى أثر هذه الكلمات يسدل الستار على هذه المسرحية التى وصفها « أندريه روسو » André Rousseaux أحد نقاد المسرح بقوله : « انها معركة تدور بين جماعة من الأنانيين قد حبسوا فى قفص » . وتذكرنا هذه الرواية بمسرحية « الأبواب المغلقة » التى كتبها سارتر والتى سنعرض لها فى الباب الرابع . فهى تصوير جاف ولاذع للقلب البشرى الذى لا يعرف كيف يحب ولا أن يحمل الآخرين على حبه .

فالفتاة ماريان ، وهى أقل الشخصيات تعقيدا — « محبوبة فاشلة » ، فأول كل شيء كان أبوها يفضل عليها الأخت الكبرى ، ولم يغفر لها بعض الشبه بينها وبين أمها التى هجرته . ثم فشلت بعد ذلك

فى حبها لذلك الزوج المتقلب الغدار ، اذ يقول لها بعد أن خان حبها لها ، انه يحبها « هى أيضا » فتثور فى وجهه صائحة : « آه لو تعلم مدى بشاعة كلمة أيضا هذه ! » • لقد عرفت ماريان من الحب أوهامه وعاشت فى سرايه ، وكذلك أبطال القصة جميعا : فكلهم فاشلون فى حبهم ، فالوالد لم تكن لتحبه ابنته التى كانت تسهر على رعايته فى نفور مكبوت ، اذ كانت تنبع تلك الرعاية من شعور المتكشف حين يحرص على أداء الواجب ، وبحكم العادة • ولم تصدر قط عن فيض الرقة أو العاطفة ، ولم تكن اليزابيث محبوبة من أبيها الذى كان يقدمها قربانا أو ذبيحة لنزواته العاتية •

وكذلك الفتى ألان لم تحبه اليزابيث حبا صادقا حين داسته بازدرائها ، ثم حين رفضت ، بعد فترة ضعف قصيرة ، أن تتبعه وتفر معه • بل والشقيقتان بالرغم من حبهما المتبادل لا تكفان عن تعذيب كل للآخرى • • فجميعهم محبوبون فاشلون لأنهم فى الواقع محبوبون فاشلون فكل منهم يجر وراءه « ذاته » بدافع الانانية ، فيريد أن ينعم ويتلذذ ويرى فى الآخرين اما عقبات تعترض هذا التلذذ أو مجرد وسيلة لتحقيق الأغراض •

ان هذا المسرح هو عالم العاطفة كما يراها موريك • انه مسرح الكفاح والألم والغيرة لأجل امتلاك الشخص الآخر ، أى لسيطرة شخص على الآخر • انه كارثة الحب حين ينحسر أو ينحدر الى بؤرة الانانية والكبرياء وحين يتجرد من نقاء عاطفة والاستسلام الهنيء •

هكذا يصور موريك الحب فى مسرحياته ، وان هذا التصوير لا يختلف كثيرا عنه فى قصصه ، اللهم الا أنه يزداد قوة فى التركيز وبشاعة فى النظرة القاتمة ، تحت تأثير الضرورات المسرحية - وان الصورة التى يحرص موريك على إبرازها دائما فى مسرحياته حين يحلل الحب هى أن الحب - أيا كان نوعه أو لونه - مهدد دائما بعدوى الانانية - بل ان الحب الذى يبدو أبعد ما يكون تنزها عن الغرض وأعمق ما يكون روحانية وتساميا ، هو فى الواقع أقرب ما يكون الى التبدل والتحول الى المرارة والشر •

ولعله من حق الكاتب الذى يهدف الى اعطاء درس خلقى فى كتاباته أن ينبه الى وجود هذه الهاوية التى تهدد عاطفة الحب ؛ فالإنسان مهما تكرر أمامه التنبيه ليس فى غنى عن التحذير من أوهاام النفس والضمير ومن تقلبات المشاعر والعواطف •

ولكن الا يحق لنا أن نقول : ان تصويرا كهذا لسرائر القلب وتحليلا كهذا لكوامن النفس قد يحملان على اليأس بدلا من أن يدعوا الى الإصلاح ؟ أليس فى هذا التصوير لعواطف الانسان وصمة عار فى جبين البشرية ؟ وهل دنيا البشر ليست سوى هذا التطاحن الجهنمى من الوحشية والخسة والخداع ؟

ان كانت هذه البشاعة تقفز أمام من يدرس مسرحية موريالك هذه فهذا يعزى الى مفالاته فى التركيز فى عرض الأحداث وتبادل الحوار والى الحرص على تجريد المسرحية من الزخرف السهل والى الانتقال من أسلوب القصة ذى الحيز الفسيح الأرجاء الى اطار المسرحية المحدود .

صحيح أن هذه الأمور التى يتحدث عنها موريالك فى مسرحيته قائمة على مسرح الحياة . ولكن فى وسط هذا المحيط المضطرب تطفو قطعة لامعة من معدن نقى ، ونلمح ضياء من الاخلاص والوفاء ، أو نفحة من النبل والكرم ، وقد نلتقى بطفل يبتسم لنا أو بخليلين يمسك كل منهما بيد الآخر فى صفاء الصداقة ومرحها ، لا يبغيان سوى الخير والسعادة ، وقد نلتقى بزوجين عجوزين يتجهان فى رقة الوقار ويقين الايمان الى النهاية الأبدية .

أجل كل هذا أيضا « موجود » على مسرح الحياة .

ويكفى أن ينبثق خيط واحد من النور يشسق غلالة الظلام ليعلن بطلان الليل وهزيمته ، ويبشر بنصرة النور والبهاء .

٣ - أركان النهضة المسرحية

يرعى شئون المسرح فى فرنسا الوزير « اندريه مالرو » الذى اشتهر بقصصه وبجبه للآداب والفنون ، ولقد استصدر فى أبريل سنة ١٩٥٩ قرارا من مجلس الوزراء يقضى بالفصل بين مسرحى « الكوميدي فرانسيز » اللذين أولهما بالقرب من دار الأوبرا واسمه « صالة ريشليو » والآخر على الضفة الاخرى من نهر السين بالقرب من حدائق « اللوكسمبورج » وكان اسمه « صالة الأوديون » فانفصل بحكم ذلك القرار واستندت ادارته الى الممثل والمخرج المعروف « جان لوى بارو » تحت اسم « مسرح فرنسا » . كما تضمن هذا القرار نفسه عدة اصلاحات هامة تهدف الى النهوض بالمسرح الفرنسى فى مدى خمس سنوات .

ولما كانت هذه الخطة الخمسية قد أوشكت أن تنتهى نحب أن نستعرض خطوطها الرئيسية وألوان النقد الذى واجهته ومدى ماحققت من نجاح . ولعل فى عرضها خبرة نستأنس بها فى نهضتنا المسرحية حاليا .

ففى اليوم التالى لصدور القرار الخاص باعادة تنظيم المسارح القومية ، عقد « أندريه مالرو » وزير الشئون الثقافية فى فرنسا مؤتمرا صحفيا يوضح فيه أن هدف ذلك القرار هو النهوض بالمستوى الثقافى للبلاد : فمن الناحية التنظيمية يقضى القرار بعد انفصل بين « الصالتين العتيقتين » بتعيين مدير جديد « للكوميدي فرانسيز » (صالة ريشليو) اسمه « كلود بريار دبوازنجيه » الذى كان سفيرا لفرنسا فى « براج » ويبرر الوزير « مالرو » اختياره هذا بقوله : « بما أنه كان سفيرا موفقا أمام الستار الحديدي فيقينا سيكون مديرا ناجحا أمام الستار الحريرى الأحمر ! »

كذلك أمر بتعيين مستشارين فنيين للتمثيل وآخرين للموسيقى والرقص فى المسارح الغنائية (الأوبرا والأوبرا - كوميك) . كما أعلن إنشاء مسرحين للتجارب تسند ادارة الاول الى المخرج « جان ثيلار » وهو فى الوقت نفسه مدير « المسرح القومى الشعبى » ، والآخر الى المؤلف المسرحى « ألبر كامى » الذى توفى على اثر ارتطام سيارته بشجرة فى الطريق الزراعى المؤدى الى باريس بعد ذلك بشهور معدودة (فى يناير سنة ١٩٦٠) .

ويعلل « مالرو » تخلف المسرح الفرنسى فى نظره بقوله : « ان الجمهورية الرابعة كانت تبدو مترددة بازاء كل اصلاح ثقافى ، ويرجع ذلك الى أن الشئون الثقافية كانت خاضعة لوزارة التربية والتعليم ، كما يرجع الى عدم استقرار الحكومات والى عدم وجود مبدأ ثابت بسبب اضطراب العالم الغربى بأسره وعدم فهمه للمعنى الأصيل للثقافة ، فكانوا يقتنعون من مفهوم الثقافة بأنها مجموعة معلومات أو لون من ألوان التهذيب الرقيق . أما فى عصرنا الحالى فان التقاء الثقافات البشرية الكبرى اكسب الثقافة أهمية عظيمة وجعل منها مشكلة خطيرة ؛ لذا تحرص الجمهورية الخامسة الحالية على أن تقدم لأكبر عدد ممكن من الشعب روائع انتاج البشرية دون أن ننسى انتاج بلادنا » .

ثم أشار الوزير « مالرو » بعد ذلك الى فقدان الادارة فى « الكوميدي فرانسيز » ، اذ انفرد بعض الممثلين بادارة الفرقة وسلبوا مديروها كل سلطة ، فأخذوا يفرضون ارادتهم فى اختيار المسرحيات التى يقدمونها متنسقين وراء المؤلفات الحديثة مؤثرين منها ما هو خفيف مضحك على « التراجيديا » وأعمال « كورنى وراسين » التى أخذوا يعرضون عنها ، فكان نتيجة ذلك أن قدموا فى موسم واحد ٥٦٦ حفلا ، كان نصيب « راسين » منها ست حفلات ! مقابل مائة وعشرين حفلا للمؤلف الحديث « لابيش » . ولم يعرضوا شيئا لفيكاتور هوجو مثلا ولا أية رواية من المسرح اليونانى القديم .

اذن فالمشكلة الاولى كانت اختيار مدير للفرقة يتسم بالحزم والكياسة ليضع للفرقة البرنامج الذى يتفق مع رسالتها . فلا ينبغي اغفال التراث الفنى للبلاد ويجب أن تسترد الاعمال « الكلاسيكية » مكانتها ، على أن تضاف اليها الاعمال الكبرى المهمة أو المنسية ، الى جانب مسرحيات مترجمة عن روائع المسرح العالمى ، هذا الى ضرورة تقديم المسرحيات الجيدة التى لا تجرؤ المسارح الخاصة على النهوض بها .

ذلك هو البرنامج كما يراه الوزير « مالرو » . فهو لا يخفى انزعاجه

من الانسياق وراء الانتاج الحديث على حساب المسرحيات « الكلاسيكية » القديمة . كما أنه يبدي قلقه من اقضاء « التراجيديا » الى حد اضطر معه الفنانون المتخصصون فى هذا اللون من المسرحيات الى أن يهجروا الفرقه .

ويؤيد « مالرو » فى هذا الاتجاه الناقدان المسرحيان « روبر كامب » و « جان جاك جوتييه » . فيندد أولهما بنقص قدر « التراجيديا » ويرثى لمصيرها التعس الهزيل على مسرح « الكوميدي فرانسيز » ، مما جعل معهد التمثيل فى باريس « الكونسرفاتوار » يستغنى عن أساتذة الفن التراجيدى ليكون جيلا من الممثلين يجهل تمام الجهل هذا الفن العريق . وكان رجال المسرح قد سادت عليهم خرافة أشبه بالخزعبلات التى يبندها الناس برغم مساييرتهم لها أو على الأقل لا يعملون على تحطيمها والتخلص منها ، فالنقاد أنفسهم لا يحاربون هذه النزعة مؤيدين النبرات الطبيعية فى التمثيل وأسلوب الحياة اليومية فيوحون بذلك الى رجال المسرح والى الجمهور بأنه من العيب بل ومن العار أن يلجأ الممثل الى ذلك الالقاء القوى العريض الذى يفرضه فن التراجيديا وتقاليدها العريقة . فهى تتسم عادة بالروعة والعنف وتشتترط فى الممثل هيئة وجلالا ، وفى نبراته دفئا وعمقا ، وفى رنين صوته امتدادا وامتلاء .

وينبذ « مالرو » الزعم بأن « التراجيديا » قد راح زمانها وولى ، ويستشهد بنجاح المسرحيات التراجيدية التى تقدمها بعض الفرق مثل فرقة « المسرح القومى الشعبى » فى باريس . فالتراجيديا ما زالت حية طالما أنها تقدم بصورة حية ولا يعرضها المخرج كلوحة فى متحف ، ثم يجزم جزما قاطعا بأنه من الميسور أن تملا صالة المسرح بمسرحية تراجيدية مثل « فيدرا » أو « سنا » تماما كما تملا بملهاة حديثة . هذا الى أن المسارح الخاصة يمكنها أن تقدم ألوان الملهاة الحديثة على حين أن أحدا منها لا يخاطر بتقديم البرنامج الذى تتكفل بعرضه « الكوميدي فرانسيز » كجزء من رسالتها .

أما المسارح الفئائية فمشكلتها مختلفة عن المسارح الاخرى : فبالرغم من أن لكل شعب موسيقاه الخاصة به ، فان المقطوعات الموسيقية أيا كانت تعتبر دولية لأنها لا تتطلب الترجمة ليتيسر فهمها كالحال فى المسرحيات .

فان كانت « الكوميدي فرانسيز » تتسم بطابع خاص باعتبارها غريدة فى نوعها – فان اوبرا باريس يجب أن تقوى على منافسة جميع دور الاوبرا فى العالم بأسره . وان الشلل النسبى الذى تعاني منه المسارح

الغنائية فى فرنسا يرجع الى العبء الثقيل الذى تروح هذه المسارح تحته بسبب تمسكها بالتقاليد العتيقة ، فوثبات الطليعة مقصورة فى فرنسا على التمثيل . ولقد آن الاوان أن يتطور المسرح الغنائى ليمشى مع النهضة التى عرفها هذا المسرح أخيرا فى مختلف بلاد أوروبا .

ويرى « مالرو » أن المقطوعة الموسيقية التى تقدمها أوبرا باريس يجب أن تكون على مستوى دولى ، فالموسيقى لا تعرف العوائق اللغوية أو الاجتماعية . كما أنه يأمل أن تقدم أوبرا باريس روائع المقطوعات التى تعزف فى أنحاء العالم وخاصة فى إيطاليا .

أما مسرح « الأوبرا - كوميك » فهو يوجو أن يجعل منه مسرح طليعة للفناء ورقص « الباليه » ومجالا لتقديم أعمال الناشئين والقدامى على حد سواء .

كما أعلن « مالرو » عن عزمه على إعادة فتح « مسرح فرساي » ومناشدة وزارة المالية الفرنسية انشاء مسارح فى الاقاليم باعتبارها ضمن « مشروعات الاستثمار » فى الدولة .

هذا الى أنه يعتزم اقامة دور للثقافة يتردد عليها الشباب بدون مقابل - اذا دعا الامر - ليتم فيها تكوينهم الثقافى والفنى .

ويأمل « مالرو » أن تتحقق خطته هذه سريعا فيصل فى مدى خمس أو سبع سنوات الى أن تعم البلاد بأسرها نهضة ثقافية وفنية تشمل فنونا أخرى مثل النحت والمعمار أيضا .

ثم اختتم حديثه قائلا : « ليست هذه سوى البداية » ، فالحكومة تعزم اعانة جميع الفرق والنقابات الفنية كى يتحقق حلم البلاد وهو : ان نرد الحياة الى عبقرية الماضى ، وأن نبث الحياة فى عبقرية الحاضر ، وأن نرحب بكل عبقرية من أرجاء العالم » .

هدف نبيل صفق له نقاد المسرح وعلى رأسهم « روبر كامب » الناقد وعضو المجمع الفرنسى - « الاكاديمى فرانسيز » الذى حيا فى حماسة تصريحات الوزير « مالرو » مؤيدا تلك الرغبة فى النهوض بالمسرح بصورة تحقق أحلام الجميع وتتجاوز مع أمانهم . كما أبدى هذا الناقد اعجابه فى مقال نشره فى جريدة « الموند » الفرنسية فى ١١ من أبريل سنة ١٩٥٩ - بالنهوض بالدور الثقافى الذى تتكفل به المسارح القومية . وناشد المسئولين أن يهتموا باطراد بالمرحيات الكلاسيكية والمؤلفات التى

توحي بالتفكير وتنقل النفوس الى عالم الشعر والخيال ، كما طالب باقصاء المسرحيات المبتذلة التي تتملق الذوق الفظ والنهن البليد .

حقا ان المسارح التي ترعاها الدولة وتقدم لها المعونة والمساعدة اللازمة ، تقع على عاتقها رسالة ثقافية هامة ، لذا يتعين عليها أن تقدم المسرحيات التي تؤثر في الجمهور تأثيرا عميقا بطويل المدى ، تأثيرا يرافقه فترة طويلة يعيش فيها على ذكرى المسرحية التي شاهدها أو السهرة التي قضاه في مسرح غنائي . فان أحدا لا ينكر الدور الذي يقوم به المسرح في نشر الثقافة الانسانية الرفيعة .

فهناك مسرحيات تنحدر بالمتفرج الى الحضيض المزري اذ تتملق غرائزه اليهيمة وتتمدح ضعفه وتسستهويه باللهو الرخيص والدعاية المبتذلة فيسترخي أمامها مستسلما وكأنها تخدر ذهنه وتداعب حسه وجسمه .

وهناك على نقيض ذلك مسرحيات تسمو بالمتفرج لتلحق بقلبه وعواطفه في أجواء النبل العليا، فتشحن ذهنه بالتحليل النفساني الدقيق وتحفز على فهم العواطف والانفعالات التي تضطرم بها النفس . ذلك هو اللون من المسرحيات الذي يجدر بالمسارح الرسمية تقديمه للجمهور .

ويبدو أن رجال « الكوميدي فرانسيز » قد غابت عنهم هذه الحقيقة فتذكروا لها وداسوها في اندفاعهم وراء الانتاج الحديث لمجرد انه حديث . فلما أقدم الوزير « مالرو » على مشروع الاصلاح بادر المناقد « روبير كامب » بتأييده قائلا :

« لقد غالينا في نسيان تلك الحقيقة وهي أن المسرح هو أقوى الاجهزة الثقافية وأكثرها فعالية بصورة مباشرة في نشر الثقافة عن طريق التسلية والمرح : ففي المسرح يتعلم الانسان معنى العواطف ، وكما يجمع الهواة طوابع البريد ، يجمع المتفرج في المسرح أنماطا من الطياع والاخلاق . هذا الى أنه يتذوق الأسلوب الرفيع والألفاظ الجزلة . أما الابتذال والقيح فيجب اقصاؤهما من المسرح اقضاء الامراض المعدية : فالمسرح خير علاج ناجع ضد أمراض النفس والفكر ، المسرح الرفيع بلا شك . أما المسرح الوضيع فلا يمكن أن تتفشي معه سوى أبشع ألوان الأوبئة المعدية ، وغالبا ما تنتشر بسببه عيوب ذهنية لا علاج لها ! » .

ويتصدى للتعليق على المسرح الفرنسي المعاصر ، المؤلف المسرحي « أرمان سالكرو » فيرى أن أزمة هذا المسرح لا تقتصر على المؤلفين فحسب ،

انما تمتد الى مديرى المسارح . فجميعهم يتسمون فى نظر « سالكرو »
بالجبن وضيق الافق اذ تعوزهم الجرأة فى الحكم على المسرحية كما أنهم
يفتقرون الى سعة المعرفة التى تكسب القدرة على حسن الاختيار . فقدرة
مدير المسرح وعظمته تتجلى فيما يرفض من مسرحيات بقدر ما تتجلى فيما
يقبل منها .

وان ما يأخذه « سالكرو » على مديرى المسارح هو عينه ما يأخذه على
نقاد المسرح ، فيرثى لروح التهاون والتسامح التى تتجلى فى تقديمهم قائلا :
« قد يندد بعض المؤلفين بقسوة النقد وعنقهم ، غير أننى كمؤلف كثيرا
ما تعرض لهجمات النقاد التى لا ترحم ، ما زلت أعتب عليهم تسامحهم ،
أو على الأصح روح التهاون وعدم الاكتراث »

ثم يستشهد بما قاله أحد مديرى المسرح « جاك كوبو » : « أود قبل
كل شيء أن يكون الناقد أمينا مهيبا ، عميقا يشعر بأن له رسالة خلاقة
لا تقل عن رسالة الشاعر الاصيل . كما يجب أن يكون جديرا بالتعاون
مع الاعمال التى ينقدها ليحمل مع المؤلف مسئولية الثقافة » .

ولا يدل نقد « سالكرو » هذا على يأسه من اصلاح المسرح
أو النهوض به ، انما يشهد النقد ويعلو الصراخ بقدر قوة الامل فى
الاصلاح والثقة فى النهضة ، لذا تتسع دائرة نقده لتشمل المخرج
والممثل .

ففى فجر هذا العصر كان بعض المؤلفين يحيون فى رعاية كبار
الممثلين والممثلات وحمايتهم . فأخذ المخرجون فى مقاومة هذا الوضع
وعملوا على كسر شوكة هؤلاء الممثلين والممثلات ليفسحوا المجال أمام الممثل
العادى الذى لا هم له سوى خدمة المسرحية . ولكن داء أشد خطورة حل
مكان الداء الاول : قبرزت جماعة من المخرجين تتحكم فى المسرح بسلطان
أقوى مما كان لكبار الممثلين والممثلات . وأخذ هؤلاء المخرجون يؤثرون
المسرحيات التى تنيع الفرصة لاستعراض فنون الاخراج وابرار المناظر
الجميلة . وهكذا تذوب موهبة الممثل وتتضاءل أفكار المسرحية أمام آلية
الاخراج وأبهة المناظر المتنوعة .

ولم يسلم الجمهور نفسه من تعليقات « سالكرو » اذ يرى أن مصير
المسرحية يتوقف على مستوى الجمهور بقدر ما يتوقف على مقدرة المؤلف :
فالمسرح فن لا يزدهر الا فى العصور الذهبية من حياة الشعوب ، فهو
يحتاج أكثر من الفنون الاخرى الى الجمهور الواعى القادر على أن يتجاوب
ويتفاعل مع المسرح .

فمن الخطأ أن ندرس مصير المسرح كما ندرس مصير الشعر مثلا :
فالشاعر يكتب لنفسه أولا ثم يقرأ شعره صفوة من الناس يكون الشاعر
مستولا أمامهم عن مصير شعره . أما المؤلف المسرحي فله شريك خطير
يقتسم معه المسئولية في تحديد مصير المسرحية هذا الشريك هو الجمهور ،
فالعمل المسرحي في حاجة الى مسرح والى جمهور ، ولا ينبغي أن يكون
هذا الجمهور متفرقا أو مبعثرا يجلس بعضه الى المكتب ليقرا المسرحية حالما
متأملا أو يستمتع بعضه الآخر الى المذياع ينقل اليه صورة صوتية عن
المسرحية ، انما تحتاج المسرحية الى جمهور من المتفرجين يجتمعون معا في
قاعة واحدة يربطهم تيار واحد من الانفعالات والعواطف .

ثم لا يلبث هذا التيار أن يسرى من الجمهور الى الممثلين فيتجلى
صدى القاعة على خشبة المسرح ، وهكذا ينشأ ذلك الانفعال المسرحي الذي
يشبه القشعريرة . ولا يمكن ان يكون المؤلف بمفرده أو الممثل بمفرده
مستولا عن هذه « القشعريرة المسرحية » ، انما يسأل عنها ذلك الجمع
الذى يخيم عليه الظلام وذلك المكان الذى يلفه الغموض وأعنى القاعة التى
تمثل فيها المسرحية .

فعند الحكم على مسرحية نميز بين المؤلف الجيد والمؤلف الرديء وبين
الممثل الجيد والممثل الرديء ، كذلك يجب أن نميز بين الجمهور الجيد
والجمهور الرديء .

ويمكن القول بأن المؤلف حين يقدم نص المسرحية ، انما يقدم
ما يشبه « الوصفة » ، وصفة تركيب الادوية أو وصفة اعداد وجبة من
وجبات الطعام أو ما يشبه « النوتة » الموسيقية التى يتوقف نجاحها لا على
طريقة التنفيذ فحسب بل وعلى ذوق من تقدم له . وفى كل ليلة تعرض
فيها المسرحية تنشأ وتولد من جديد ، ويتفاوت مدى النجاح فى هذا
« الخلق أو هذه الولادة فى كل ليلة عن الأخرى .

وواضح فى لغة المسرح أن عبارة « خلق المسرحية » أو « ولادة
المسرحية » ، كعملية الانجاب ، يجب لها توافر طرفين هما المؤلف
والجمهور . فاذا ما بدت المسرحية فاشلة فهذا لا يعنى فشل المؤلف
أو فشل الجمهور ، انما يعنى أن التقاء الاثنين كان فاشلا وغير موفق .
والا فكيف يتسنى لنا أن نفسر ما نلمسه أحيانا من أن منتجا أو مخرجا
يقوم باخراج مسرحية ناجحة كتتحفة من الروائع المسرحية . ثم يقوم هذا
المخرج نفسه باختيار مسرحية أخرى مستعينا بفنه وحصافته فى الاختيار
والتذوق ويقدمها بعد شهر أو شهرين للجمهور فتأتى هزيلة فاشلة ؟

ان هذا لا يعنى سوء الاختيار من جانب المنتج أو المخرج انما تفسير ذلك انه عند قراءة النص وعند التدريب على التمثيل وعمل « البروفات » لا يرى أحد سوى نصف المسرحية • أما المسرحية بأكملها فلا تتجلى كاملة متكاملة الا ليلة لقائها بالجمهور ، ذلك اللقاء الذى يخبىء غالبا مفاجئات مذهلة •

وغنى عن البيان أنه الى جانب المؤلفين العباقرة - نجد أحيانا جماهير أقل ما يقال عنها انها غير ناضجة ، ذلك هو المصير الرائع والتافه أيضا - الذى ينتظر المؤلف المسرحى : لا أن يكتب للجمهور فحسب ، بل وأن يرتبط مصيره بمستوى هذا الجمهور •

وهكذا يحق للمؤلف أن يحدث نفسه قائلا : لن يكون عظيما الا اذا كان الجمهور عظيما • ان بلبلا واحدا لا يستطيع بمفرده أن يخلق جو الربيع •

ولكى يستطيع المؤلف الموهوب ان يجمع جمهوره يجب أن يكون هناك جمهور موهوب على استعداد لقبول هذا التجمع •

يقينا انه مصير محفوف بالمفاجئات • وهنا ندرك معنى الكلمة التى قالها « فونتنل » عندما كتب تاريخ حياة عمه المؤلف المسرحى « كورنى » : « ان الرجل الموهوب يرتفع به عصره تلقائيا الى مرتبة الكمال التى بلغها

عصره » •

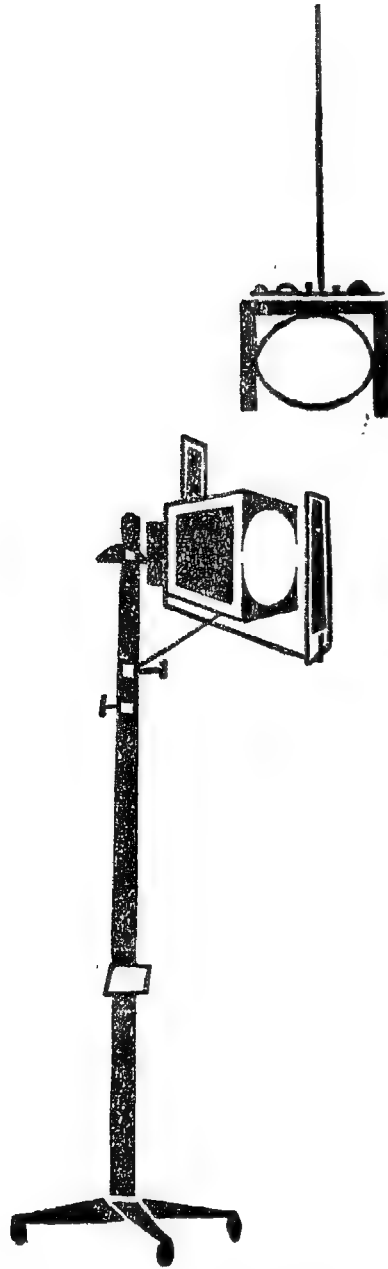
ولكن قد يقول قائل : ان الفنان لا يعمل لأجل الجمهور انما لأجل المستقبل • أو بمعنى أدق ، انه لا يعمل لأجل جمهور اليوم بل لأجل جمهور المستقبل - ولكن كيف يتسنى لنا وسط حماسة اليوم أن نتكهن بذوق الاجيال القادمة ؟ ان خلود العمل المسرحى هو نجاحه أمام جمهور اليوم ، ذلك النجاح الذى يتجدد يوما بعد يوم على مر الزمن •

غير أنه يحدث أحيانا أن يكتب مؤلف أكثر من مسرحية لا يتفاعل معها الجمهور الا بعد فترة من الزمن كما كانت الحال مع « موسيه » ثم مع « كلوديل » من بعده •

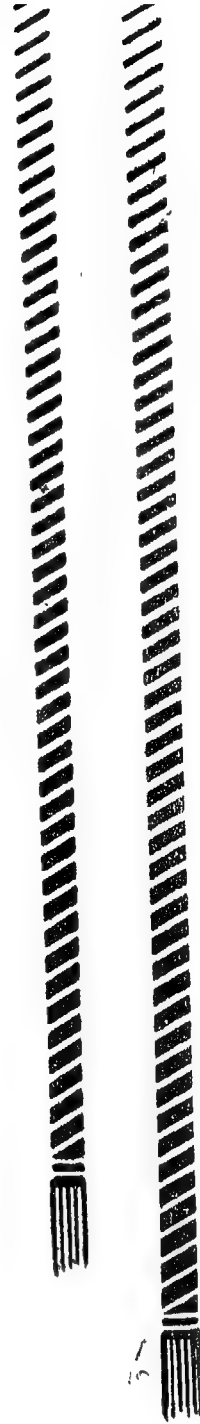
وقصارى القول ، ان الامانة الثقافية تقتضى من المؤلف والناقد ورجل المسرح والجمهور أن يواجهوا العمل المسرحى الجديد فى صراحة تامة وبروح الجد التى لا تعرف التهاون ، فلا ينظر أحدهم الى هذا العمل على أنه سبيل الى قتل الوقت ، انما يجب أن يدرك خطورة المسئولية الواقعة عليه فى تحديد مصير المؤلف وانتاجه الذى يمثل الجزء الاكبر من

الغذاء الذهنى للشعوب •

فالاعمال المسرحية الكبرى خير سبيل الى التسامى ، وأغنى ينبوع للطمأنينة والسلام •



المباب الثالث
الإفراج والتحصيل





١ - المسرحية بين الاخراج والتمثيل

منذ أكثر من قرن قال « الفريد دي فيني » أحد مؤلفي المسرح في فرنسا :

« ان المسرحية رأى أو فكرة تتقمص صورة آلية تتبدل وتتحول الى آلة بفضل الاخراج والتمثيل » .

وان كان هذا التعريف القاسى المرير للمسرحية يعزى الى الفشل الذى أصاب هذا الشاعر حين ألف مسرحية « شاترتون » ، وغيرها ، فان هذه العبارة تدعو الى التأمل ولا سيما انها كانت موضع تعليق بعض كبار المخرجين مثل « لوى جوفيه » ، فى كتاب أصدره فى سنة ١٩٥٢ ضمنه خبراته المسرحية .

والمقصود « بالآلية » فى المسرح هو كل ما ليس بآراء أو أفكار فى المسرحية وانما كل ما يتصل بالناحية الملموسة من أعمال الاخراج والتمثيل التى تؤثر فى المتفرج تأثيرا عينيا كما انها تطبع المسرحية بطابع معين : فأجهزة المسرح ومعدات الاخراج وحركات الممثلين هذه كلها فنون آلية واعدادات مسرحية خاصة ، وتقوم المسرحية على هذه الفنون الآلية والاعدادات الميكانيكية التى تسمى « بالاخراج المسرحى » مما يجعل المسرح فنا يقوم على عملية التحويل والتبديل التى يتحدث عنها « الفريد دي فيني » وأعنى بها تحويل أفكار المؤلف ومشاعره واحساساته الى فن تمثيل وتعبير وتنفيذ بالوسائل الآلية أو الميكانيكية التى من شأنها ان تكتسب بها أفكار المؤلف ومشاعره قدرة على التأثير فى المتفرج .

وهكذا نرى أن كل ما يودعه المؤلف قصته من أفكار ومشاعر ، وكذلك كل ما ينتظره الجمهور من المسرحية ، يحققه المخرج والممثل بفضل العمل الفنى والاعداد الآلى ، وهذا هو المقصود بعملية تقمص المسرحية فى صورة آلية .

فاذا سلمنا « بالآلية » المسرح أدركنا الزاوية التى ينظر منها المخرج الى المسرحية ، فالمخرج لا ينظر أول ما ينظر الى آراء المسرحية وأفكارها وإن كانت هذه الآراء وتلك الأفكار فى نظر الجمهور بلا شك هى جوهر الرواية ، ولكن ما يسميه المخرج آراء وأفكارا ليس سوى رداء من المشاعر والاحساسات يقدمها له المؤلف كرما وتفضلا ، ثم يستأثر المخرج بهذا الرداء معلنا حق ملكيته له . ثم يأتى مخرج بعده يرتديه بدوره ليفكر على طريقته الخاصة ويشكله بأسلوبه الخاص . وخير مسرحية هى التى تبعث الدفء فى قلب المخرج وجسده حين يتدثر بها ، وخير اخراج هو الذى ينقل هذا الدفء الى المتفرجين .

ونتيجة لهذا المفهوم نجد المخرج لا يعنيه كثيرا ما أراد أن يقوله المؤلف فى مسرحيته أو ما لم يرد أن يقوله ، إنما الامر المهم بل والجانب الحيوى فى نظره هو ما يكتشفه بنفسه فى المسرحية سواء قصد المؤلف الى ذلك أم لم يقصد .

اذن فكل ما يهمه هو لون الحياة التى يبعثها فى المسرحية والجور الذى يخلقه حول أحداثها والمعانى التى يبرزها والنماذج البشرية التى يصورها الى غير ذلك من انطباعاته الشخصية .

وهكذا تكمن المشقة التى يضطلع بها المخرج ، فعليه تقع الضرورة أو الحاجة الى التفكير والتأمل لابراز المعانى التى ننسبها بصورة غير مباشرة الى المؤلف .

كذلك الممثل لا تهمه كثيرا آراء المسرحية قدر ما تهمه الناحية الفنية والآلية ، ثم الاثر الذى ينجم عن هذه الناحية . فهو لا تعنيه مثلا فلسفة هذا المؤلف أو ذاك . أو نظرياته وآراؤه إنما تعنيه مزايا المسرحية من الناحية الفنية ، فيشغل باله تحقيق خير سبيل يكفل لهذه المزايا الفنية أن تنتقل الى الجمهور فيحسها وينفعل بها .

فالممثل يهدف الى أن يجعل الجمهور يفهم المسرحية ويتذوقها ثم يعجب بها . تلك هى القاعدة الذهبية لمهنته . ثم ينتج عن فهم الجمهور للمسرحية واعجابه بها أن يتأثر بالآراء التى أبرزها المخرج والأفكار التى

يجسمها الممثل ، وبهذا يتحقق في ثوب آلى وفنى اتجاه المؤلف نفسه ان كان ينزع الى التحليل النفسانى أو الى النقد والتهكم أو الى معالجة بعض العيوب الاجتماعية أو الى غير ذلك .

فلكى يشير المخرج والممثل اعجاب الجماهير عليهما أن يأخذا في الاعتبار شخصية المؤلف نفسه ووجهة نظره من حيث الهدف الانسانى . وهدف الترويح عن النفس أو التسلية .

وعلى ذلك فالهم في نظر المخرج والممثل هو جو المسرحية والاحساس العام الذى يتردد فى أرجائها من الناحية الفنية . أما وجود الآراء فى المسرحية فليس أمرا ضروريا فى نظرهما بل لعله فى رأيهما يتناقض مع مبدأ نجاح المسرحية .

ولايضاح هذه الفكرة التى ربما لا تروق للكثيرين بالرغم من ايمان كبار المخرجين والممثلين بها ، نذكر أن المقصود بكلمة « آراء » هو التدرج المنطقى فى المسرحية والمناقشات التى تضى غشاء من الحساسية على الاحداث والاشياء لمصلحة النظريات أو الافكار التى يعرضها المؤلف ، وهذه كلها أمور تخبو معها الجودة التى يحتاج اليها الممثل ، وهى جذوة القطرة والحيوية .

ففى المسرحية تسير الخواطر جنباً الى جنب مع المنطق والاحساس فى تداخل وترباط لا ينفصمان ، كما يسيران فى قوة انبشاق تدفع الى الايحاء والخلق الجديد دون أن يحس أحد هذا السير . وتنشأ الآراء عن هذا الخلق الجديد ، فالآراء اذن نتيجة تصدر عن الجو المسرحى ، وهذه النتيجة غير مستقلة فى ذاتها وانما هى كتابع ينشأ عن المسرحية ولا يمكنها أن تذهب الى ابعد من ذلك فى الفن المسرحى .

فاذا ما أطلقنا كلمة « آراء » على الافكار التى يضمها المؤلف مسرحيته فاننا نخطئ التسمية ، اذ أن المؤلف يقدم لنا امكانيات من التعبير من شأنها أن تولد الآراء فى نفوسنا وفى عقولنا . وهذه الامكانيات التعبيرية ليست سوى خواطر أو على الاصح توارد خواطر .

اما اذا كانت للمؤلف فكرة محددة فى مسرحيته تبلورت فى ذهن المتفرج قبل مشاهدتها - فهذا دليل على أن المسرحية فقيرة ، وان المؤلف لم يصل بعد الى عظمة التأليف المسرحى - فكلما ارتفعت المسرحية قدرا وفنا - قلت امكانية تحديد آرائها وبلورتها فى صياغة ثابتة . وكلما

عظمت المسرحية ازدادت غموضاً يفضى الى وفرة سبل تأويلها وغنى فى
امكانية فهمها .

فان ما نلمسه فى الاعمال المسرحية الكبرى انما هو انبثاقات من
الافكار تتجاوب بين أركان المسرحية ، هو نبضات تتبادل الايقاع ، أو
ومضات تتألق امتخيو ثم تعود الى التالى . أو هى اقرب الى اشباح
الآراء الحقيقية الواضحة ، ذلك بأن أروع خصائص الفن أن يكون تلميحاً
لا تصريحاً .

أما عن ايضاح آراء المسرحية وبلورتها فى صياغة محددة فهو أمر من
شأن المتفرج الذى يطيل التأمل ، ومن شأن الممثل الذى يركز وعيه فى
اثناء التمثيل ، أو هو من شأن الناقد أو الدارس الذى يتوفر على تحليل
المسرحية ليخلص منها الى الآراء والنتائج التى يراها .

فان كانت الآراء والافكار كما ذكرنا هى آخر ما يعنى المخرج أو
الممثل فهى أيضاً آخر ما يعنى المتفرج كذلك . وان بدت هذه الفكرة
غريبة لأول وهلة فاننا لو أمعنا فى النظر لرأينا أن ما يجذب المتفرج الى
المسرحية الممتازة ، هو جو المسرحية من اخراج وأداء ، ومن خلال هذا
الجو تتولد لديه الآراء ثم تستقر فى ذهنه وتنمو فيه وتزدهر .

ويكاد القارئ المستنير الذى يعى قيمة القراءة فيقرنها بالتأمل
أن يفتح نص المسرحية ليقرأها وهو يرجو فى قرارة نفسه أن تكون على
درجة من الغموض يتفتح معها نور عقله ليلقى عليها ضوءاً يكشف له
خاطراً جديداً أو يوحى اليه بانفعال يتجاوب مع طبيعته وتفكيره الشخصى .

وخير اخراج للمسرحية هو الاخراج الذى يسمح لكل شخص أن
يتحرر من كل رأى يفرض عليه فرضاً ، بحيث ينفع بالمسرحية على
طريقته الخاصة ، فيمنح مثل هذا الاخراج كل متفرج الحرية فى أن يشبع
مشاعره وينير أفكاره الكامنة فى نفسه ، سواء كانت هذه الافكار كامنّة
على نحو لا شعورى أم على نحو شعورى تنتظر ضوءاً يعينها على الوضوح
والتبلور ، فلا تلبث المسرحية أن تثير الانفعالات النفسية التى تلقى هذا
الضوء وتمنح ذلك الرى والشبع .

وهكذا ينشأ الاختلاف فى التعليق على المسرحية اذ يختلف تأويل
المسرحية على حسب الموقف الذى يتخذه الاسان منها : فالقارئ يفهمها.

يرتبط عليها وفقا لطريقته في تلقيها واستقبالها ، والمخرج أو الممثل يفسرها ويؤولها على حسب أسلوبه في عرضها وتمثيلها .

وهكذا تنفذ الفئة الاولى الى المسرحية من باب التحليل النفسى والعمق التاريخى أو الفلسفى ، وتتناولها الفئة الاخرى من ناحية الحركة والأحداث على خشبة المسرح .

فان كان العمل المسرحى يتيح مجالا للتعليق المتضارب واختلاف وجهات النظر ، فهذا أمر طبيعى مرده الى اختلاف سبل تناول المسرحية وتباين النظرة فى الحكم عليها والى تعدد الثقافات وموقف الناس منها .

ومن هنا تنبت فكرة التضامن الاضطرارى بين جمهور الصالة ورجال المسرح فجميعهم بمثابة نقاد يحللون المسرحية وينظرون اليها بأسلوبهم . ومن فكرة التضامن هذه تنشأ المشاركة الوجدانية التى يبدو أنها لا تتحقق رسالة المسرح بل لا تعرف المسرحية الى النجاح سبيلا .

ونستطيع القول فى ضوء هذه المعلومات بأنه ليس ثمة ما يدعو الى دراسة النظريات التى تثيرها مسرحية من المسرحيات لاجرائها أو تمثيلها ، كما أن المخرج أو الممثل ليس بحاجة للرجوع الى مصادرها المختلفة التى استقى منها المؤلف معلوماته ، ولا داعى لتحليل عناصر التقليد أو النقل التى يحتمل أن تكون بها ، بل لا داعى كذلك لأن يؤمن المخرج أو الممثل بالمعنى الفلسفى لنظرية من النظريات المعروضة فى المسرحية .

فكل تحليل للمسرحية على هذه الصورة ليس فى مصلحتها ، بل اننا نخطئ الظن لو اعتقدنا أن المسرحية تعتبر ناجحة فنيا لو كانت تقبل التحليل التقليدى . فتحليل المسرحية أشبه بتشريح الاجسام ، ولا يمكن تشريح جسم حى الا بعد تخديره وتجريده من الحساسية وكذلك التحليل يجرد المسرحية من حيويتها ويشل حساسيتها فتبدو جسدا مهلهلا .

فما دمنا لا نود للممثل الرجوع الى مصادر المسرحية ولا ننادى بضرورة تحليلها فكيف يكتشف جو المسرحية الذى ينير قلب الجمهور وفكره ؟

ان السبيل الوحيد للممثل ليكتشف جو المسرحية والاحساسات العامة التى تتردد فى أصدائها - هو أن يقوم بعمل « البروفات » ثم

يمثل المسرحية ، فعملية الالتقاء هذه - بالرغم من الوان النقد التي توجه اليها - خير سبيل يكشف به الممثل جو المسرحية . غير انه احيانا يحرص الممثل على الالتجاء الى الطرق الاكاديمية لفهم المسرحية وكشف جوهرها مثل فحص مراجع المسرحية ودراسة الفاظها وبنائها وصلتها بالتاريخ والعصر الذى تدور فيه احداثها ، وهو حين يفعل ذلك انما يكون مدفوعا برغبته فى احترام فنه ، وبدافع الاحتياط بازاء جمهور المثقفين الذين ألفوا مثل هذا الفحص أو مثل هذه الدراسة المسرحية ، فهناك فئة من المتفرجين يعتبرون المسرحية حدثا هاما يتضمن معلومات تاريخية واجتماعية وتحليلا نفسيا سليما .

فالممثل اذن يحرص على أن يلم بجميع المعلومات المتصلة بالمسرحية وكأنه بذلك يحرص على أن يدرك جوهر مسرحيته ادراكا واعيا فى الوقت الذى يسدو فيه مهتما بالجمهور الذى ينتظره وبحالته النفسية والثقافية ، فما من ممثل يجازف بأن يتجاهل وجود الجمهور أو يتجرد عن هذا الوجود . بل على العكس انه يفرض على نفسه ضرورة فهم جمهوره فهما دقيقا لكى يزن مستواه ، فعلى هذا الفهم يتوقف تجاوبه مع جو المسرحية وجو الجمهور ، لذا فان اهم ما يعنى الممثل ويستأثر به ويأخذ عليه قلبه ولبه وجسده هو تقمص الشخصية التى يمثل دورها واعداد الجسم عصبيا ونفسيا ، وملاءمة الحنجرة ونبرات الصوت لاداء المطلوب وفى هذه العملية لا مكان اطلاقا لاية فكرة أو رأى . فلا شئ يمكنه أن ينفذ الى داخل هذه العملية أو ينحشر بين النص المكتوب وانطلاقه من فم الممثل . انما المهم شئ واحد فقط ، وهو تلك اللحظة التى تنساب فيها الالفاظ فى سر واطمئنان من بين شفتى الممثل فتشعره هو الآخر بجميع الاحاسيس والمشاعر التى عاشها المؤلف حين كتب نص مسرحيته .

ولا يستطيع الممثل أن يتقن دوره ولا المخرج أن يبرز فنه الا اذا كان يؤمن بالمسرحية وبقيمتها ، فيجب ان يؤمن المخرج ايمانا صادقا عميقا بالمسرحية وبعبقرية مؤلفها - ولا ينبغى أن يستقى ايمانه هذا من آراء النقاد وتعليقاتهم ، كما يجب أن يتحاشى الاحكام العامة عن مؤلف من المؤلفين ، فالاحكام العامة لا طائل من ورائها حين يقوم المخرج بدراسة المسرحية فنيا ، انما هو يعتمد على ذوقه الفنى ونظراته للرواية، فلا تبرير لاختياره مسرحية من المسرحيات الا جودة المسرحية فنيا وعظمة المؤلف فى نظره من ناحية العبقرية والالهام .

فحين يكون المؤلف فنانا شاعريا فان وحيه الرفيع وتفكيره العميق السامى يطبعان عمله المسرحى بهذا الطابع ويرفعانه الى مصاف الاعمال الخالدة ، اذ يمتاز الفن المسرحى فى التأليف بأن كل ما هو ماضى معرض للدمار والفساد وأن كل ما هو معنوى جوهرى هو الذى يسود فى المسرحية ويحدد قيمتها ، لذا نرى أن هناك عناصر لا توصف ولا تحدها الالفاظ ، بل هى مزيج من ومضات الوحي وانبثاقات فكر المؤلف ووثبات حسه المرهف ، تلك أمور تهب للمسرحية النجاح المتألق فى خلود لا تنال منه الايام .

والمخرج يحس هذا كله فتستهويه المسرحية التى تبدو له نابغة من الحاح داخلى كان يؤرق المؤلف فاندفع الى الكتابة ينشر خلاصة من الأفكار أو المشاعر المسرحية التى كانت تدوى فى قلبه وذهنه . تلك هى المسرحية بمعنى الكلمة فى نظر المخرج .

وأحيانا تبدو مثل هذه المسرحية متمردة أمام تفكير القارئ فتقاوم تيار التحليل الهادئ العادى ، وهذه كلها فى نظر المخرج علامات أكيدة على أن المسرحية جديرة باهتمامه ، فالمخرج الذى مارس فنه طويلا وعرك المسرح يكتسب خبرة وجرأة : خبرة فى فهم تعليقات النقاد وعدم جدواها فى بعض الاحيان ، وجرأة فى التمسك بفضايا المسرحية التى تبرز له قيمتها الفنية بغض النظر عن عدم اعجاب القراء أو النقاد بها .

بل حين يقدم المخرج على اختيار مثل تلك المسرحية يحاول أن يجعل الجمهور يفهمها ويستسيغها بأن يصل الى الوضع الذى كانت عليه تلك الرواية فى احساس مؤلفها العبقري ثم يكشف عن الصورة الصادقة لتلك المسرحية بعيدا عن كل فحص سابق لها أو حكم عليها .

تلك هى مهمة المسرح حين تطول المناقشات وتحتد حول المؤلف المسرحى أو حول المسرحية ، فيتدخل المسرح برسائله الخاصة ، وهى أن يزيل الثلج المتراكم فوق نص المسرحية ليقدمها حية نابضة على المسرح وحين تتحقق روح الشركة بين الجمهور والممثلين ، يكتسب النص دفئا حقيقيا هو دفء الحياة .

ومهمة الاخراج المسرحى هى اعادة النظر فى المسرحية المكتوبة لبعث الحياة فى الفاظ تبدو ميتة عند القراءة العادية ، فالقراء يجتمعون على أن قراءة المسرحية لا توحى مطلقا بما سيقدمه لهم تمثيلها واخراجها .

فحياة المسرحية تبدأ بقراءة النص وكان المخرج وكل ممثل يقرؤه لحسابه الخاص ، ثم يتم الالتقاء ويتبلور المعنى على أثر حالة جسمانية معينة ، اذ تجب مراعاة نظام خاص لعملية التنفس وللاعداد العصبية ولضغط الدم ولحالة الجسم عامة ، فتجب مراعاة هذا كله حتى يتسنى للممثل أن يشرب نص المسرحية ويتشبع بها ويجعلها تسرى في أوصاله جميعا لينقلها على خشبة المسرح نابعة من أعماق كيانه وكأنها قربان التعبد في محراب الفن المسرحي .

وهكذا تدب الحياة في المسرحية منذ أن تبدأ التدريبات على التمثيل فوق خشبة المسرح العارية ووسط قاعة خاوية من المتفرجين ، فيتبادل الممثلون الحوار وكان كلا منهم يغذى الآخر بشعلة الحياة تدريجيا الى أن ينبثق ضياؤها قويا متألقا . وعندئذ تتخلص أحداث المسرحية من ضباب الخيال والتكهن لتتجسد في حيوية الواقع بفضل فن التمثيل والتقليد .

ولا تقف حياة المسرحية عند حد ، بل هي تتجدد بين يدي الممثلين في كل مرة يحيا فيها الممثل دوره ، اذ أن المسرحية التي تنبع كلماتها من كيان الممثل توحى اليه بانفعالات خاصة وحركات واشارات معينة يهتز بها وجدانه وحتى صوته يكتسب حشجة أو رنينا يتلاءم مع دوره ، فنحس أن حياة غريبة غامضة تسرى في أرجاء المسرحية تتجدد في كل مرة يرفع عنها الستار .

ومن العجيب انه يتعذر على المخرج أو الممثل الحكم على مسرحية عاش أحداثها ونصها وعاشت فيه فترة طويلة فلا يتسنى له الإفصاح عن المشاعر التي يمتليء بها قلبه . وخاصة الممثل فهو يصفى الى نص المسرحية يخرج من بين شفثيه ومن بين أفواه زملائه عددا لا يحصى من المرات وكل ما يحس به هو أن نصا مسرحيا يخرج من سجلات العالم المسرحي وهو عالم يفيض بنبل وحرارة لا يعرفهما عالمنا .

وهناك سؤال نحب أن نعرض له في هذا المقال ، وهو :

لماذا يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات ؟

إذا ما سألنا مخرجا عن السبب الذي من أجله أخرج مسرحية دون أخرى فقالنا ما تتعذر عليه الإجابة لأنه لم يوجه لنفسه هذا السؤال ، بل لعل هذا السؤال يبدو له غريبا كما لو كنا نسأل فلاحا مثلا : لماذا يفلح الأرض ؟ أو نسأل ظمآن لماذا يشرب ؟

فلو حدث أن سألنا مخرجاً : لماذا أخرجت هذه المسرحية دون غيرها ؟ لأحس بأن « لماذا » سؤال خاطيء ، أو على الأقل سؤال فقير بالقياس الى المعانى الفنية التى يجب أن يتضمنها الجواب .

ولقد وجه فعلاً مثل هذا السؤال الى بعض المخرجين ، فكان الجواب دائماً يشوبه شيء من التحير ورغبة متكلفة فى تبرير الاختيار ، وهذه كلها أمور تشوه حقيقة مشاعر المخرج ومهما توخى الصدق والدقة فى التعبير تجيء أحاديثه ناقصة دون الحقيقة : فيقول أحدهم وهو « لوى جوفيه » :

« ان الاسباب التى أقدمها رداً على معرفة سبب اخراجى مسرحية دون غيرها أشبه بالتعطلات أو الأعذار التى يقدمها المذنبون أو المدمنون أو الاطفال المنبوذون يدفعهم اليها ذوقهم وميلهم الخاص ، فلا يتحدثون عن تصرفهم هذا الا اذا أرادوا تبريره »

ومن العسير تبرير أى عمل فنى تبريراً دقيقاً وافياً . فالأسباب التى من أجلها يقدم المخرج على اخراج مسرحية من المسرحيات هى الأسباب التى دفعته الى اختيار الاخراج مهنة له وهى من قبيل الأسباب التى من أجلها يذهب الناس من آن لآخر الى المسرح متفرجين وهى تقريبا الأسباب التى تجمع الممثلين والمتفرجين فى قاعة واحدة تربطهم عاطفة منزهة تقوم على روح التجاوب وحياة الشركة والرغبة فى المتعة الهنيئة ولعلها أيضاً الأسباب التى دفعت المؤلف الى كتابة المسرحية . ولعلنا نخرج من هذا كله بأن تعريف المسرح هو : محاولة التسلية والفهم السليم للحياة والافصاح عما فى الأعماق ، أما كل ما هو ارادة مبينة أو نية مضمورة ، فمن شأنها افساد العمل المسرحى . فلا توجد نية سابقة اللهم الا الرغبة فى غزو القلوب وغرس الحب فيها . فمن العبث أن نقول : ان المسرح جهاز لاصلاح الأخلاق وعلاج الرذائل ؛ فسيطأ النقد والهجاء أداة رمزية بالقياس الى المؤلف المسرحى . فليست المسرحية قطعة هجاء أو درس أخلاق انما هى قبل كل شيء اثاراً كريمة لحواجز الخير ودوافع السعادة » .

بل ان طبيعة العمل المسرحى أن يكون فريسة الذين كتبت لأجلهم المسرحية من قراء وممثلين ومتفرجين لذا فانها تتمخض دائماً عن نقاش وندوات واعتراضات ومختلف ألوان المشكلات التى تثيرها المسرحية الحية ويعتقد كل فرد فى هذا النقاش أنه يرى الحقيقة أمام عينيه ، بل انه

« لا توجد حقيقة سوى التي يراها أو كما يقول المثل الفرنسى : » ان كل فرد يرى وضع النهار أمام باب بيته ، » .

ووسط هذه الحقائق الفردية يتعين على المخرج الحريص على فنه المدرك لمهنته أن يتحفظ من هذه الأحكام جميعا فيتحاشى أن يستخلص لنفسه مفهوما معينا للمسرحية من أحكام الآخرين .

وخلاصة القول أن المخرج يقوم بإخراج مسرحية من المسرحيات لكي يرتاح قلبه ويدخل السرور الى نفسه : أما هذا الشعور بالسرور والارتياح فينجم عن قضاء فترة ممتعة يحقق فيها المخرج ذاته الفنية تحقيقا كاملا غير منقوص .

ومع ذلك فلا شك أن شعورا يطفو فوق هذه المشاعر جميعا ويكون بمثابة ذروة النجاح للمخرج والممثل على السواء ، حين يقف جمهور المتفرجين فى حماسة الاعجاب ليصفقوا فى نشوة بعد اسدال الستار .

ولعل هذه الحماسة وتلك النشوة الجماعية من قبيل المعجزات التى يتمنى حدوثها كل من المخرج والممثل . ومن العسير تفسير هذه الظاهرة وكيف يسرى هذا التيار الحماسى بين جمهور المتفرجين . فهو أشبه بدرجة من الغليان أو الفوران تنشأ عن ارتفاع الحرارة على خشبة المسرح فتنتقل عدوى هذه الحرارة من قلب الممثل الى قلب المتفرج ثم من متفرج الى آخر فتسرى هذه « العدوى » فى سرعة التيار الكهربى وكان كلا منهم يحس بأنه لا يرغب فى أن يكون وحيدا شاذا فيندمج لا شعوريا مع المجموع .

اذن فالمخرج يقوم بإخراج المسرحية بدافع الحاجة الى الشعور بالرضا والارتياح ، وهذا الشعور هو فى الواقع هدف العمل المسرحى : فالمؤلف يشعر بالحاجة الى التخلص من موضوع يلاحقه ويبدأ عليه فكره وقلبه ، والممثل أيضا حين يتلقى هذا الموضوع يشعر بالرغبة الملحة فى نقله الى الجماهير ، والجماهير تشعر بالرغبة فى « استقبال » شىء لا تقدمه لهم الحياة اليومية العادية ، « والاندماج » ولو الى حين بقلوبهم وبأجسادهم فى جو لا يختلف عن حياتهم أو طبيعتهم الخاصة ، فالمسرح يقدم لهم صورة متكاملة للون من ألوان الحياة .

فشعور المخرج اذن بالرضا والارتياح معناه أن هذا العمل يفجبه-
ويرضيه وهذا هو أيضا الجواب على استفسارنا : لماذا يكتب المؤلف-
المسرحية ؟ ولماذا يمثلها الممثل ؟ ولماذا نشاهدها ؟

هذا كله يتم بدافع شعور عسير التحليل ، انه دافع واحد يتخذ-
في نفوس الاشخاص المختلفين مظهرا يتفق مع مواهبهم ، فيتجلى هذا
الدافع عند فئة قليلة في التأليف أو الاخراج أو التمثيل وعند الغالبية-
في المشاهدة : انه نداء الفن ، نداء المسرح .



٣٠ - فن الاخراج والتمثيل

لعل المقصود بتمثيل المسرحية هو جعل الاحداث حاضرة امام الانسان بحضور شخصياتها ، وليس هذا « الحضور » مقصورا على الادب المسرحي .

فالقصة أحيانا تفترض حضور الشخصيات حين يحصر المؤلف القصصى على سرد بعض الوقائع سردا متقنا ، أو حين يقدم شخصياته للقارىء بصورة مباشرة أو يوحى بها الى ذهنه ووجدانه ، أو يكتفى بالحديث عنها ، وفى هذا كله لا حيلة له سوى تسليط أضواء من الالفاظ المنتقاة ، ولكن المسرح «وجودى» أكثر من القصة ، فالمؤلف القصصى أكثر تحفظا فى عرض شخصياته على صورة كائنات موجودة وحاضرة أمام القارىء ، وليس معنى تحفظه هذا أنه يحرم شخصياته من العمق النفسانى ، ولا أنه يحرم على نفسه أن يتعمق حياتها الداخلية ، ولكن شخصياته هذه لا تخرج فى جميع الاحوال على أنها شخصيات وهمية ، حتى لو استطاع بفضلها أن يثير المشاعر ، فهو لا يلجأ اطلاقا الى فن الخداع أو الى سبل غير صريحة ، فلا حيلة له سوى كلماته يستعين بها على النفس يهزها وعلى العقل ليسيطر عليه .

وقصارى القول ، ان المؤلف القصصى يدخل من الباب دون اقتحام أو تحايل ، أما المؤلف المسرحى فانه يلجأ الى سبل التحايل والاقتحام فى جرأة صارخة ، فهو يلقى على خشبة المسرح بكائنات من لحم ودم ، ذات روح نابضة . ويجعلها تتكلم وتصيح ، ويخلق بينها وبين المتفرجين

علاقات من الاستلطاف أو الجفاء ، ومشاركة فى المشاعر والميول : اما الى مسالك الخير أو الى نزعات الشر ! وهو يتعمق قلوبهم وينفذ الى غور كيانهم، ولكي يحقق هذا كله نراه يستبجح جميع السبل، فاذا لم تسعفه الألفاظ وتسدد حاجته ، أو اذا وجد صوره واستعاراته ضعيفة هزيلة ، فانه يعتمد على تدخل الممثل بوسامته التقليدية أو قبحة التراجيدى ليثير المشاعر بنبرات صوته وحركات جسمه ، فيفرض على المتفرج حضور الشخصية أمامه .

ثم يجيء دور المخرج بفنّه ومناظره وأصواته ، فلا يلبث أن يهتز كيان المتفرج بأسره ، ويسيطر الفن المسرحى على جسده سيطرة تامة. تجعل هذا الجسد يشد خيوط العقل والروح اليه .

وان هذه الاشارة الى فن الاخراج تحملنا على الحديث عن الدور الجوهري الذى يحققه المخرج : ففي الواقع لكي يستكمل العمل المسرحى، أركانه فانه لا يحتاج الى تدخل الممثل فحسب ، بل لا بد من أسهام المخرج فيه ليقوم بالدور الذى يؤديه رئيس الفرقة الموسيقية فى تنظيم حركة « السيمفونية » وتنسيقها ، فهو الذى ينظم التمثيل ويخضع الممثلين لايحاء معين ، ويجعل من خشبة المسرح مكانا يلتقى فيه التناسق مع الانسجام بين من يقفون على هذه الخشبة .

ويقول « جاك كوبو » صاحب أحد المسارح فى باريس :

« اننا نفهم الاخراج المسرحى على أنه رسم الحركة المسرحية وتخطيطها ، فهو يشمل مجموع الحركات والسكنات أو طريقة الوقوف والتحرك ، كما يشمل التناسق بين سمات الوجوه والاصوات والصمت، أى أن الاخراج هو مجموع المنظر المسرحى بمختلف أساليبه وألوانه . وينبعث هذا كله من فكر واحد هو فكر المخرج ، يعده وينظمه ثم يوزعه فى تناسق وانسجام ، كما أن المخرج يفسر بصورة مجسمة ما يقوله المؤلف ، ويمتكر كل شيء لم يذكره المؤلف ، لم يشيع بين الشخصيات تلك الصلة الخفية التى هى فى الوقت نفسه ظاهرة للعيان، كما أنه ينسج تلك الحساسية المتبادلة وتلك الصلة الفامضة فى علاقات الممثلين بالجمهور ، ولولا هذا كله لفقدت المسرحية خير ما فيها من سبل التعبير حتى لو قام على تمثيلها خير الممثلين » .

فاذا كان التمثيل معناه أصلا «حضور» شخصيات أمام المتفرج ، فالأخراج هو الفن الأسمى فى إبراز هذا الحضور أو التجسيم المسرحى ، فهو لايقنع بمختلف المعدات والآلات، بل يضيف عليها غلظا فنيا، ويتخطى فعالية

المعدات الآلية الى ما هو أبعد منها من الناحية الفنية . فالمخرج لا يكفيه خلق المؤثرات البصرية او الصوتية بل يلجأ الى التريث والتحفظ في استخدامها تحاشيا للمغالاة في الالتجاء اليها أو عرضها بصور صارخة خشية أن تحول نظر المتفرج عن فهم نص المسرحية أو تصرفه عن الاستمتاع بفن التمثيل .

ويتجلى فن المخرج أيضا في حرصه على أن يخلق من خشبة المسرح مكانا للوحدة أو الشركة النابضة بالحركة بين الممثلين ، وهذه الشركة تثير بدورها استجابة القاعة في وحدة وشركة مع الممثلين ومع المسرحية ، كما تتجلى دقة الاخراج في ازالة نزعة الممثل الى الفردية ، وخلق رغبته في الاستئثار بخشبة المسرح ، اذ يجب على الممثل أن يشعر عند أداء دوره أنه يسهم في عمل جماعي يهدف دائما الى معان وآراء تتصل بالبرية والكون بأسره .

وهكذا نرى أن الاخراج هو الذي جعل من التمثيل عملا جماعيا يشبه عمل الفريق الرياضي ، وهو بذلك يشيع حياة الشركة في عالم المسرح ، ومن ثم يرده الى أصوله الدينية القديمة عن طريق تنظيم التمثيل ليدو كأنه مراسم العبادة عند القدماء .

وان كلمة الوحدة أو الشركة هي اللفظ الصادق الذي يعبر عن جو الحياة الذي يجب أن يتنفسه المسرح ، وبدون حياة الشركة هذه لا تكتمل أركان العمل المسرحي ، ولهذه الشركة أطراف ثلاثة : فيجب أولا تحقيق التجاوب بين الممثلين على خشبة المسرح ، ثم حياة الشركة بين خشبة المسرح والقاعة ، أى التجاوب بين الممثل والجمهور ، وأخيرا يجب أن يسرى تيار الشركة بدوره من القاعة الى خشبة المسرح ، أى اتحاد المتفرج مع الممثل .

وحين تتوافر هذه الرابطة المثلثة الاطراف في نسيج رقيق متين ، يمكن القول بأن التمثيل ناجح متكامل ، وأنه يحقق حياة الشركة المثالية في العمل المسرحي .

وان جميع الممثلين الذين لديهم وعي صادق لمهنتهم قد أبرزوا هذه الحقيقة : وهي أن الصدى العاطفي ورنين المشاعر من جانب الجمهور شرط أساسي لامكان قيامهم بأدوارهم . وأن انفعال الجمهور هو الهواء الذي ينشرون عليه أجنحتهم عند التحليق في آفاق الفن ، وهو الذي يسانداهم عند بلوغ الأوج فيه .

وهذا الوعي الصادق لدى الممثل هو مصدر ذلك الاحساس بالرهبة

الذى غالبا ما يراود كبار الممثلين قبيل رفع الستار ، فتعليل هذا الاحساس هو القلق الناشئ عن تساؤل الممثل : ترى ما مستوى قاعة المسرح ؟ هل يستطيع الجمهور متابعة المسرحية والاندماج فيها ؟

ويعبر الممثل الكبير « لوى جوفيه » عن هذا بقوله : « حين تأتى لحظة رفع الستار وسط السكون العميق الذى يلف المسرح لا يمكن لأحد أن يدرك معنى الرجفة المثيرة للمتعة التى يوحى بها صحن قاعة المسرح المبطن بالنفوس البشرية ، بصورة تتضخم معها الحساسية والمشاعر ، كما لا يمكن لأحد أن يدرك كنه تيار الانفعال الذى يسرى فى القاعة ، فلا يعلم أحد : هل مصدره رقة العواطف أو البغضاء والنفور ؟ » .

ويذهب الممثل « جان فيلار » الى أبعد من ذلك حين يشترط توافق جمهور يؤمن بالاجماع ايمانا راسخا بالمسرح وبروعة رسالته ، لكى يبلغ التمثيل درجة الكمال ، ويقينا أنه محق فى قوله هذا .

فما من شك أن المسرح أصلا فن جماعى ، بل هو جماعى بصورة مزدوجة ان جاز هذا التعبير : جماعى بين الممثلين أنفسهم ، ثم جماعى بين الممثلين والجمهور ، فمن العسير أن نتخيل مسرحية يقوم بها ممثل واحد . وان انفق أن انفرد ممثل واحد بالجمهور فان ما يقوله أو يتحدث عنه هذا الممثل يوحى بأشخاص آخرين ويشير الى شخصيات متعددة ، ثم يصل التعذر فى الخيال الى حد الاستحالة اذا أردنا أن نفترض تمثيل مسرحية أمام متفرج واحد .

ويحكى أن أحد أباطرة ألمانيا فى فجر القرن الرابع عشر ، واسمه « لوى دى بافير » أمر أن تمثل أمامه بمفرده احدى المسرحيات على المسرح الرئيسى بالبلاد ، فلم يلبث أن حكم عليه الناس بالشسذوذ والجنون ، فالانفعال بالمسرحية والاعجاب بها شعور جماعى يفترض قيام حياة الشركة بل ويبرز أهمية هذه الحياة وقيمتها .

وتنشأ هذه الشركة من عدة عوامل : أهمها نص المسرحية والآراء التى تتضمنها ، وعقدة الاحداث ، ثم المواقف التى تخلقها المسرحية ، فهذا كله يثير حالات وجدانية متشابهة ، ويهز المتفرجين بشاعر تطابق بعضها بعضا ، وان كانت هذه كلها عوامل ذهنية أو نفسية فان هناك عوامل أخرى تتصل بالجسم نفسه ، بل وبوظائف الاعضاء ، تخلق حياة الشركة هذه ، ولها فعالية كبيرة الى حد تتصل معه اتصالا وثيقا بطبيعة المسرح .

ففى المدرج أو القاعة التى يجتمع فيها مئات الاشخاص ، نلاحظ أنهم

جميعا ينظرون ويسمعون معا الى شخص واحد ، بل انهم يتنفسون معا هواء واحدا ، وعندئذ تنشأ وحدة فى المشاعر بدافع ما يشبه العدوى ، وبدافع ايقاع نبضات الجسم واتحاد وظائفه فى جميع الاشخاص : فى النظر والسمع والتنفس المشترك . « فالنص المسرحي - كما يقول جوفيه - انما هو قبل كل شيء تنفس » ، والنفمة الخلاقة لدى المؤلف تضاف على العبارة المسرحية توقيعا معيناً وضخامة واتساعا معينين وتركيزاً فى اثارة المشاعر ، ثم يأتى صوت الممثل ليحمل هذا كله وينقله بفنه وتقليده الى الجمهور ، والجمهور يتقبله كضربات الايقاع التى يخضع لها نفسه ويطيعه .

هكذا الى أن الاضاءة الخاصة بالمسرح تجذب الأنظار وتركزها فى نقطة واحدة ، وهى حين تفعل ذلك انما تساعد على خلق الاستسلام للصور التى يبتكرها المؤلف ويبرزها المخرج ، ثم يأتى الممثل ليجسمها ويكسبها الحياة .

وهكذا يجد المتفرج نفسه وقد خضع لعالم غريب عليه ، يحيا فيه مع جمهور ضخيم دون أن يدري سببا لهذا الخضوع وذلك الاستسلام ، ولا تلبث أن تغفل منه مقاليد حياته الداخلية وحركتها لتنسجم فى ايقاع جماعى ، وكأنه مأخوذ بفعل التنويم المغناطيسى .

والى جانب الاضاءة والمؤثرات المتعددة يتدخل عنصر آخر ، وهو شكل القاعة نفسها وأحجامها ، فهذا يحدد الصلة بين المتفرجين وخشبة المسرح ، وتنتج عن هذه الصلة حياة الشركة المسرحية التى اشرنا اليها بصورة تتناسب وتتجاوب مع نص المسرحية ، وتؤثر فى التمثيل وتساعد على خلق طابعه المميز له ، ان كان واقعيا وايجابيا ، أو جوه الخاص به ، ان كان خياليا أو رمزيا ، فمن الحقائق المسلم بها أن أية مسرحية لا يمكن أن تمثل فى أى اطار أو أية قاعة كانت .

فقدما كانت « التراجيديا » فى بلاد الاغريق تمثل فى قلب مسرح يضم المتفرجين كجزء منه ، فكانوا يجلسون على صورة تاج فوق الدرجات ، وكانهم يغلفون المسرح ويلفونه ويخلقون فوقه ، كما لو كانت خشبة المسرح تجذبهم اليها وكأنها بئر القدر تنساب منه أصوات التمثيل والفناء . واذا كان الممثلون يتكلمون من مكان مرتفع بالقياس الى الصف الأول من المتفرجين ، نجد أن فرقة الغناء والموسيقى تقف الى جانب هذه الصفوف الأولى ، وكأنها جماعة المشرفين على خدمة المراسم الدينية والعبادة ، وهى تقف أسفل المذبح فى أثناء الصلاة عند القدماء ، فتبدو هذه الفرقة

بمثابة الوسيط بين جمهور الشعب وذلك السر الغامض الذى يجرى أمام عيونهم . وكان المسرح فى تلك العصور يغمره ضوء النهار ، وقد انفتح سقفه ليطل على قبة السماء ، اذ كان معدا لحياء حفلات عامة - أشبه بالمراسم الدينية - تشترك فيها المدينة بأسرها روحا وجسدا .

وكذلك كانت الحال فى حلبة المصارعة عند القدماء ، أو حلبة سباق الثيران ، مما يضاف على هذا السباق طابعا مقدسا .

ونقارن هذا مثلا بالمسرح الانجليزى فى بدايته ، وبالإطار الذى مثلت فيه كبريات الاعمال المسرحية فى العصر الالفبائى ، فكان المسرح فى غالب الاحيان يقام وسط الفناء الداخلى للفندق أو الخان ، فتوضع ألواح الخشب فوق الحوامل، وتعلق مناظر رمزية تعتمد كل الاعتماد على خيال المتفرج ، ثم يلتف الناس من حول المسرح لمشاهدة الرواية .

فكما كان المسرح الاغريقى فى شكله الدائرى ذى المحيط المهيّب، وفتحته المظلة على السماء ، يتلاءم مع لقاء الجمهور بآلهته وبمصريه ، فكذلك كان المسرح الالفبائى بشكله المستطيل ، وكأنه مقدم سفينة يغوص فى الجمهور الذى يغمره فى ألفة وانسجام ، كان هذا المسرح أيضا يتلاءم مع مواجهة الشعب لأبطاله وأحداث تاريخه .

أما المسرح الإيطالى الذى أخذ شكله وهيكله ينتشران ابتداء من عصر النهضة فى القرن السادس عشر ، فكان يغمره ضوء المصابيح ، كما كانت هناك بين خشبة المسرح ومقاعد الجمهور فجوة من الظلام الدامس تكتسب معها خشبة المسرح شخصية مستقلة منفردة وطابعا ذهنيا معنويا، وعندئذ يندمج الجمهور فى المسرحية بصورة مختلفة : فهو لا يغوص فيها ولا يجد فيها صدى لما يدور فى نفسه ، انما هو منفصل عن المسرح يراقب ما يدور عليه ، ويتطلع الى تلك الفتحة التى أعدت أمامه لتستأثر بخياله وتنقل ذهنه الى عالم الاحلام ، أو لتوهمه بأنه يشهد أحداثا حقيقية ، ويستعين المسرح فى هذا الإيحاء أو ذاك بالمناظر وسبل الخداع البصرى .

ومهما يكن من أمر ، فكل ما يدور أمامه من أحداث متصل بالحياة البشرية وأوضاعها حتى لو لم يعرض هذه المواقف سوى أبطال منعزلين عنه تحت أضواء المسرح ، كما لو كانوا كائنات تسلطت عليها أضواء المعمل لتحليلها والحكم عليها ، فلا يلبث أن يرتبط كل متفرج بخيط يشده الى حدث يستهوى فكره أو قلبه ، هذا الى أن علاج مشكلة اجتماعية واحدة ، أو التعرض لخطر واحد يدور فى أحداث المسرحية ، يثير فى نفوس الجميع انفعالات متشابهة .

غير أن صلة الاندماج أو الانسجام التي يخلقها المسرح الدائري الذي، ممتاز به الاغريق أو شاع في العصر الاليصباتي بانجلترا ، تنقسم وتتبدد في صورة العزلة التي كان يصورها المسرح الايطالي القديم .

لذا لا يرتاح مهندسو المسارح الى الشكل المكعب أو المربع لانه يحبس المتفرج وكأنه يرغب في تنويمه مغناطيسيا بفعل ما يدور على خشبة المسرح ، ويؤثرون على هذا وذاك الشكل الدائري الذي يوحى بتبادل المشاعر والعواطف ، ويبيح امتداد الاحداث في عالم الخيال، فيترك المخيلة تسبح لتلحق باللانهاية في شركة عاطفية تنتقل بالمتفرج بين الواقع والخيال .

ويقينا ان الطابع الجماعي للفن المسرحي مرتبط بأصله الديني القديم ، فلا توجد سوى خطوة واحدة للانتقال من ظاهرة المشاركة أو حياة الشركة الى ظاهرة التصوف الروحي الذي يتسم به المسرح القديم في جوهره الديني .

ولو تأملنا معنى الطابع الديني للمسرح لرأينا أن كل انفعال عاطفي وروحي يربط الناس بعضهم ببعض ليشتروا جميعا في فكرة تنتمي الى عالم المطلق ، هو المفهوم السليم للمعنى الديني للمسرح ، فحياة الشركة على هذا المستوى تولد الشعور بما هو مقدس على درجة تفاوت في روحانيته على حسب استعداد الاشخاص .

وعلى هذا الاساس نرى أن المسرح يحرص أصلا على عرض أحداث تنسم بالتسامي ، أو على الأقل ذات طابع يفوق المألوف أو المطروق ، أو بمعنى آخر يجب أن يستقى المؤلف أحداث مسرحيته بعيدا بعض البعد عن الحياة اليومية العادية ، اذ أن المشاعر القريبة جدا من مشاعر المتفرج، والعواطف التي يلتقي بها يوميا في الطريق العام أو في بيته - لا يقوم عليها المسرح الرفيع الممتاز ، كما أنه يندر أن يوفق المؤلف المسرحي في اثارة حياة الشركة حين يعرض مشاكل عصره ، بل ان عبقرية الغاليف المسرحي لا توقظها الاحداث المعاصرة : فمثلا في فترة الحرب لا يستطيع المؤلف المسرحي تقديم مسرحية ممتازة عن أحداث هذه الحرب الا عندما يستتب السلام وتقوم مسافة زمنية بين الاحداث والجمهور .

فالمسرح يفترض دائما وجود « المسافة » أو البعد المسرحي : مسافة مادية بين خشبة المسرح والمتفرج ، ومسافة نفسية بين الموضوع والحياة اليومية المألوفة ، وهنا يلعب الاسلوب دوره الضروري حين يرتفع الى

مستوى لغة الابطال واسلوبهم ، ومن ثم يرفع المتفرج الى مستوى الاسلوب الرفيع أو ينقله الى عالم الشعر والخيال الشعري .

وكانت هذه المفاهيم متصلة بالأصل الدينى للمسرح ، ثم أخذ الطابع المقدس للمسرح يضعف تدريجيا كلما تقدم المجتمع وانتشرت الحضارة ، وأخذت شخصية الفرد تتحرر وتقوى وتبرز .

ولما كان دور الثقافة أصلا هو النهوض بالشخصية ودعم استقلال الضمير وتحريره من كل تأثير فطرى أو عقائد لاشعورية-كان من الطبيعى أيضا أن يتجه الادب ومن ثم المسرح الى التحرر من ذلك الطابع الدينى ، فتقوى بذلك الخصائص البعيدة عن الدين ، ويحل الحدث الواقعى مكان الأسطورة ، والتحليل النفسانى مكان مناقشات ما وراء الطبيعة وعالم المجهول ، ودراسة المشاكل الاجتماعية والخلقية مكان الإحصاء بأسرار المصير الغامض ، وأخيرا تحل محاكاة الواقع ومطابقته مكان الخيال الشعري .

ويرى بعض النقاد أن هذا التحرر الذى يسير بالمسرح نحو التقدم قد يحرمه عنصر التسامى فيقوده تدريجيا الى الضياع .

ولكن المسرح حين تبين أنه فقد طابعه الدينى أو المقدس حمله صراع البقاء والحرص على صيانة جوهره على أن يقيم دعائمه قوية تستند الى عناصر أخرى وسبل جديدة للتسامى ، فيبحث عن هذا التسامى فى عظمة الموضوعات أو ابداع الخيال ، أو فى روعة الاسلوب وحسن الجمال اللغوى ، أو فى سحر الاخراج وعظمته ، مما يقى العمل المسرحى الهبوط أو الانحدار ، ليفتح أمامه سماء الافكار العالية وآفاق الرمز الرفيع .

ولكن هذا لا يعنى أن الواقعية قد أقصيت من المسرح ، إذ أن كبار المؤلفين المسرحيين يمتازون بهذه الواقعية مثل شكسبير وموليير وإبسن وغيرهم ، ولكنها تتخذ اطارا فسيحا غنيا بالمعنى وبالتسامى الرمزي ، فلا مجال للواقعية التى تقنع بصورة للحياة اليومية لا فن فيها ، ولا مكان للواقع الذى يعرض مجردا من أجنحة الخيال .

فهذه هى النزعة التى يتصف بها مسرح القرن العشرين ليحقق أسلوبا مبتكرا فى بنیان المسرحية ورقة خلاقة فى اخراجها وتمثيلها ، فهو بذلك يعتمد فى جوهره وكيانه على فن الاخراج وإبداع التمثيل .



٣ - المخرج صانع النهضة المسرحية

في فجر هذا القرن - أو على وجه التحديد في الخمس عشرة سنة الأولى منه - كان المسرح الفرنسي فقيرا بالرغم من تألق بعض انتاجه تالقا يعزى الى ظهور بعض الممثلين اللامعين مثل « مونييه وسارا برنار » وغيرهما من الذين قدموا مسرحيات لمؤلفين مثل « روسستان وبوتوريش وفيدو وكابو » .

فكانت تغلب « الصناعة » على التأليف في ذلك الوقت ، فتمتاز مسرحية على الاخرى لانها « متقنة الصنعة » .

ثم أخذ المسرح يتجه الى السعى وراء الفكرة ، وبدأ يحرص على تصوير المجتمع « البورجوازي » والطبقة المتوسطة الميسورة الحال باعتبارها تمثل غالبية المجتمع ، كما كان يحرص على دراسة اخلاق هذه الطبقة ، فلم يلبث أن اتسم التأليف المسرحي بطابع التحليل النفساني ، غير أنه كان يدور في فلك المشاكل التقليدية للأسرة مثل الزواج والطلاق ، والخلاف بين الزوجين ودور صديق الأسرة المحب الى غير ذلك من الموضوعات التي لا يمكن أن تسمح بقيام الفن الرفيع في المسرح .

بل وتزداد الهوة اتساعا بين الفن الرفيع وذلك المسرح حين نرى أنه كان يحرص على ارضاء جمهور الطبقة المتوسطة من المتفرجين ، وهي طبقة تنشد قبل كل شيء مطابقة المسرحية للواقع ، وان كان لهذا الاتجاه ما يبرره عند بعض المؤلفين فانه اتجه يقيد وثبات المسرح فلا يسمح له بأن يرقى الى آفاق الفن العليا ، ولا يفسح امامه مجال التجديد ، شأنه في

ذلك شأن الرسم ، لو اقتصر على محاكاة الطبيعة وتقليد الواقع ، ما استطاع أن يجدد فى أساليبه ويعبر عن مختلف النزعات والاتجاهات .

غير أنه كان يمكن للفن المسرحى فى فجر القرن العشرين فى فرنسا أن يتسامى محققا فى أجواء المثل العليا لو أن أخلاق ذلك العصر كانت تسمح له بذلك، لكنها فى الواقع كانت دون التسامى بكثير فضلا على تشبعها بالروح المادية والذوق الرديء ، فتجسم هذا وذاك فى ظل ثقيل يهدد النزعة الواقعية للمسرح بالمج والنفور ، هذا من ناحية التأليف .

أما من ناحية الاخراج فكانت تغلب عليه نزعة البذخ والتأنق بالكماليات تحت تأثير حب المال ووفرتة فى ذلك العصر ، فانحصر هم المخرج فى إبراز الملابس البراقة والفراش الثمين ، مما حول خشبة المسرح الى معرض أزياء فاخرة فى الوقت الذى كان ينشد فيه أن يكون منصة لتقويم الاخلاق أو معملا لتحليل قلوب النساء من الطبقة المتوسطة التى تحرص دائما على تقليد نساء الطبقة الراقية .

أخذ المسرح الفرنسى يتعثر فى هذا الجو الخانق من الناحية الفنية، تدفعه الى الامام بعض المحاولات التى يقدمها مؤلفون مثل « برنشتين وفابر ، وكورتلين وترستان برنار » ، وكأنهم يسبحون فوق بحر يزخر بمسرحيات شهيرة غاصت فيه ولم يطف منها سوى الحطام والهيكل تشير الى ذكراها .

ظل المسرح هكذا الى أن شبت الحرب العالمية الاولى (١٩١٤-١٩١٨) وتساءل نقاد المسرح : هل هذه الصدمة سوف تندفق منها ينباع الوحي العميق فلا تسمح بأن يصل منها الى المسرح سوى المياه النادرة الصافية؟

ولكن هناك قاعدة مسرحية أشبه بقانون أو سنة ، وهى أن الاحداث الكبرى والثورات والكوارث الضخمة التى تستأثر بالضمير وتحصره فى أحداث تبدو فى حد نفسها مأساة مسرحية ، هذه الاحداث لا تلهم المؤلف المسرحى فى حينها بعمل فنى ، اذ يعوزها ما أسميناه « بالمسافة الزمنية » ، فالمؤلف يجب أن يتفعل بأحداث الماضى لا بأحداث الحاضر كما يجب أن يلقي ضوءا على ما غاب وراء أستار الزمن ، لا على ما هو قائم أمامه من أحداث .

فما ان خف قصف المدافع فى تلك الحرب وتلاشى ، حتى أضحت أحداثها مسرحية بمعنى الكلمة ، فأخذ المؤلفون يصورون حياة جيل صهرته نيران الحرب ، فاتسم بروح الجد واليقظة ، وأخذ يتطلع الى فهم

كنه الحياة وأعماقها ، ومن ثم راح المؤلفون يتحفظون في استخدام أساليب البلاغة البراقة ، ويتحاشى المخرجون إبراز التألق السطحي في الملابس والمناظر .

وحققت هذه المحاولات هدفها حين قدم « جيرودو » مسرحية « سيجفريد » تعبيرا عميقا عن أحداث الحرب ، من حيث الاصاله في الفكرة والابتكار في التعبير عنها .

وهكذا نرى أن المسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية الاولى أخذ يتجه الى نطاق جديد غير مجال الآراء البسيطة الصافية والعرض النفساني الواضح ليغزو مناطق الغموض فى النفس البشرية ، مبتعدا بذلك عن الواقع والملموس ليدرس الافكار المطلقة المتعلقة بما وراء الطبيعة، مستعينا بالرمز والخيال الشعري والعقلية الفلسفية والاجتماعية .

وكان المؤلفون المسرحيون خارج فرنسا أسبق الى هذا من الفرنسيين أنفسهم ، فظهرت مسرحيات « بيراندلو » Pirandello وشاع تمثيلها فى باريس منذ سنة ١٩٢٢ ، واتسمت هذه المسرحيات بعرض جديد لنفسية الشخصيات ، يمتد بها عن مطابقة الواقع المألوف : ففي رواية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » يشعر المتفرج بأنه ينجرف نحو مفهوم جديد للتحليل النفساني فى عالم ما وراء الطبيعة ، تصوره رقصات رمزية وحركات أشبه بخيال المرئيات ، وكلها محاولات للانتقال الى الروح الشعرية .

ثم يأتى مسرح « برنارد شو » ليعرض مناقشات فيما وراء الطبيعة بروح المرح الساخرة وكأنه يدعو الجماهير عامة ، والجمهور الفرنسى خاصة ، الى أن ينصرف عن عقليته « الديكارتية » التى تناقش كل أمر بالعقل والمنطق ليطلب الى المسرح تفكيراً آخر لا يتسم بالبساطة أو التحديد ، الأمر الذى يفرضه المنطق الواضح .

تلك هى الظاهرة الاولى للمسرح الفرنسى فى أعقاب الحرب العالمية الاولى . أما الظاهرة الثانية فهى أن صانعى النهضة المسرحية فى أوائل القرن العشرين كانوا فى فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا أيضا جماعة المخرجين لا المؤلفين ، وكان أغلب هؤلاء المخرجين من كبار الممثلين فى الوقت نفسه ، ويقول فى ذلك «جان فيلار» : (Jean Vilar)

« ليس صانعو المسرح الحقيقي فى الأربعين سنة الاخيرة هم المؤلفين . بل هم المخرجون » .

فالمخرج بوصفه « منسق الحفل » هو الذى يساعد على النهوض
بالمسرح ليبلغ العظمة التى كانت له فى أصوله الأولى .

وان تاريخ نهضة التمثيل والاخراج فى المسرح الفرنسى الحديث
تبدأ من عهد مخرج اسمه « أنطوان » . كان هذا الفنان المتيم بالفن
المسرحى موظفا بسيطا فى شركة الغاز بباريس ، بدأ حياته الفنية هاويا
لا يملك من سبل النجاح سوى أهم صفتين ، وهما الحماسة والموهبة ،
واستهل مغامراته بتأسيس «المسرح الحر» عام ١٨٨٧ ، وكان طبيعيا أن
يحرص فى البداية على أن يتمشى مع ذوق العصر ، أى مع «النزعة الطبيعية»
التي كانت تنادى بمحاكاة الطبيعة والواقع على المسرح ، فكان يبحث عن
المسرحية التى تقدم قطعة حية من الحياة الواقعية ، ويتخير المناظر التى
تعطى صورة صادقة للواقع وللحياة اليومية الى حد أنه كان يتمسك مثلا
عند تقديم مشهد تظهر فيه على المسرح شريحة من اللحم أو فخذ خروف ،
بأن تأتى هذه اللحوم لساعتها من عند الجزار المجاور للمسرح !

غير أن الفضل يرجع إليه فى تقديم مسرحيات لكبار المؤلفين الاجانب
مثل «تولستوى» ، وهو الذى عرف الجمهور الفرنسى بأعمال « إيسن » ،
وهو الذى كشف عن موهبة «بورتويش» - كما أن أعظم فضل أسداه
للمسرح أنه كان أول من كافح ضد مساوئ المسرح الفرنسى التى خلفها
القرن التاسع عشر ، حين غلبت عليه المسرحيات التى تناقش فكرة أو
نظرية معينة ، وتقوم على فقرات طويلة ينفرد بها ممثل واحد ، لا هدف
له سوى إثارة المشاعر والتأثير على المتفرج الى حد ينحصر معه دور الممثل
فى أداء فقرته منفردا ، فيقف على خشبة المسرح فى انتظار دوره فى الكلام
ليتقدم نحو الجمهور مبرزاً مواهب حنجرته وحركات انفعالاته ، وكأنه
يمثل بمفرده ولنفسه ، وهو حريص على تركيز المسرحية فى شخصه ،
وحصر انتباه الجمهور فيه ، غير مكترث ببقية أحداث الرواية ما دام دوره
فى الكلام قد انتهى أو لم يأت بعد !

ويحكى أن الممثلين فى ذلك العصر كان يمكن التعرف عليهم بسهولة
من أطراف « البنطلون » المحترقة ، اذ كان طرف المسرح الامامى يضئ
بالمشاعل ، وكان الممثل يحرص على التقدم نحو هذا الطرف الامامى للمسرح
ليقترب من الجمهور فيلقى أمامه بهدير حبسالة الصوتية مستثيرا بذلك
«عجابه وحماسه» ، فتأكل نيران خشبة المسرح أطراف «بنطلونه» وتصبح
هذه علامة الممثل الممتاز !

وجاء المخرج « أنطوان » ينادى بالعمل الجماعى على خشبة المسرح

ليرد الى الممثل المفهوم السليم لفنه وإلى الجمهور الاحساس الاصيل بالاعمال المسرحية الكبرى وكيفية تذوقها .

كما أخذت حركة التجديد المسرحي في اوائل القرن العشرين تعم بلاد أوروبا كلها لتخلق الجو الفني الملائم للمسرح الحقيقي ، ويعزى هذا التيار الشامل الى أن الجمهور كان يشعر بالحنين والشوق الى مسرح تنتفي منه الكلمات الخطابية البراقة والدروس التهذيبية التي تحفها مناظر تقليدية ، وكلها كلمات مجتها الأسماع ومناظر سئمتها العيون، كما تعزى هذه النهضة - كما ذكرنا - الى قيام جماعة موهوبين من المخرجين حملوا مشاعلها كل في بلده .

ففي الوقت الذي ظهر فيه المخرج « ستانسلافسكي » في روسيا ، و « جوردن كريج » في إنجلترا و « إيرلير » في ألمانيا و « رينهارت » في هولندا ، ظهر أيضا « جاك كوبو » في فرنسا ، وجنبيهم يتلمسون سبيلا جديدا الى النهوض بالمسرح عن طريق ابزاز ما هو معنوي وجوهري ، لا ما هو ملموس أو واقعي .

ففي ١ أكتوبر سنة ١٩١٣ أسس الفنان المجدد « جاك كوبو » مسرح : « Le Vieux Colombier » الذي مازال قائما حتى اليوم ، كان هذا المخرج لا يدخر وسعا في عقد الندوات وكتابة النقد المسرحي محاربا روح التفاهة والنزعة التهذيبية التي يزعم المسرح انها من حقه ومن واجبه ، كما كان يسهم في الحركة التي تنادى بضرورة تجديد الأدب العام والأدب المسرحي خاصة بالعودة بهما الى العصر الكلاسيكي بمفهومه الدقيق المنظم .

وكان أئمة الثقافة في هذا الوقت يرون أن العلاج الوحيد لمظاهر العقم الأدبي هو احياء الذوق الكلاسيكي الذي اشتهر به المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ، وفي تلك الفترة كان الأديب القصصي « أندريه جيد » André Gide في بروكسل سنة ١٩٠٤ ، وألقى محاضرة عامة عن تطور الفن المسرحي قال فيها :

« ان السبيل الى انقاذ المسرح من خطر سرد الاحداث الطويلة المعقدة هو أن نفرض عليه بعض القيود ، كما أن السبيل الى جعل المسرح يزخر بنماذج عدة من الشخصيات هو تنحيته بعيدا عن الحياة اليومية والواقعية ، ولعل هذا اوضح تعبير للفكرة التي تنادى بضرورة العودة الى المفهوم الكلاسيكي للمسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ، مما يرد المسرح الى روح النظام والخضوع للقواعد الفنية ويوجهه الى الطريق السليم بدلا من

تركه يتخبط محتضراً في محاولات هزيلة أشبه بالتعليق السقيم على قصص
هالوفة مطروقة !

كان المخرج « جاك كوبو » يشـارك « أندريه جيد » A. Gide
في الرأى في هذه الناحية ، فالى جانب تقديره لكل تجديد ادخلته
المدارس المختلفة على التطور المسرحى . كان يفكر دائما في طريقة للجمع
بين مزايا كل مدرسة فنية منذ العصر الكلاسيكى حتى فجر القرن
العشرين ، فكتب مقالا في سنة ١٩٠٥ يقول فيه :

« ان المدرسة الواقعية قد جعلت نظرتنا الى الحياة واضحة الخطوط
محددة المعالم ، كما ان المدرسة الرمزية افسحت امام نظرتنا هذه الافاق
الجديدة واكسبتها مرونة وليونة ، وعملت كل من المدرستين على تنمية
الامكانيات الحديثة للفن المسرحى ، وافسحت امامها المجال وزودتها بسبل
مبتكرة فى العرض والتعبير » .

وأراد « كوبو » بعقليته الكلاسيكية المستنيرة أن يفيد من محاولات
التجديد التى قام بها رجال المسرح فى العصور السابقة ، وينتفع بخبرتهم
فى جميع الميادين المسرحية ، ولكنه يدرك تمام الادراك أن الجمع بين هذا
كله لا يتسنى تحقيقه الا بفرض نظرية مترزمة دقيقة الاحكام ، فكتب مقالا
آخر فى سنة ١٩٠٩ ينقد فيه محاولات تقليد المسرحيات الكلاسيكية ثم
يقول : « ليته من الممكن فى وسط محاولات التجديد أو تقليد القديم أن
نخلق فنا مسرحيا يضم جميع الأساليب وتحكمه قواعد دقيقة ، فىأتى
فنا حساسا ونبيلا فى آن واحد ، يتحرر من عبودية قانون العقل ومن
الخنسوع لنظام الحياة التى تستمد زاداها من الثقافة الكلاسيكية
الفرنسية » .

وهكذا اختار « كوبو » هذا الاتجاه ليدفع فيه بمحاولته فى اصلاح
المسرح ، ومن ثم اتجه فنه الى البساطة الكلاسيكية فأسدت اليه خدمة
عظيمة ، اذ أزاحت عنه عبئا كبيرا بحكم عمله مخرجا ومديرا للمسرح ،
فخففت عنه التزامات البذخ والكماليات فى شراء الملابس الباهظة الثمن ،
والمناظر الفنية الفاخرة ، وأجهزة الاخراج المعقدة ، كما حملته هذه
النزعة على البحث عن مسرحيات ذات هدف نفسانى ومغزى داخلى تهز
مشاعر المتفرج وحساسيته ، كما تثير خياله فى الوقت نفسه ، كذا لم
يغب عنه أن ينمى فى الممثلين وعيا حماسيا مرهفا بقيمة فنهم الذى يتعين
عليهم العمل على تحقيقه وصونه بالأداء الممتاز فى التمثيل الى جانب
الانسجام المتناسق مع بقية أفراد الفرقة المسرحية . .

كان أول موسم عرفة مسرح « Le Vieux-Colombier » موسما قاسيا (من أكتوبر سنة ١٩١٣ الى مايو سنة ١٩١٤) ، اذ قطعت الحرب العالمية الأولى ، فقام «كوبو» بجولة مسرحية وثاسعة في أمريكا، عاد بعدها الى فرنسا في سنة ١٩١٩ وأعاد افتتاح مسرحه فقدم أربعة مواسم مسرحية باهرة النجاح برغم قصرها ، اذ انتهت بالافقار ، فاضطر الى اغلاق مسرحه في سنة ١٩٢٥ وأسس فرقة مسرحية متواضعة في الأرياف .

غير أن تلك السنوات الأربع لا يمكن أن ينسأها مطلقا تاريخ المسرح الفرنسي لأنها أدخلت اصلاحات وتجديدات رائعة في صورة حاسمة ، كما نشأت على خشبة ذلك المسرح وفي كنفه عيقرتان لامعتان هما « جوفيه » و « ديلان » ، كذلك كان « باتي » يستلهم من بعيد فن «كوبو» وكان أهم تأثير لهذا المصلح المسرحي أنه قضى على المفهوم السقيم للمسرحية ، ذلك المفهوم الذي كان يخيم على عقلية جمهور المتفرجين حتى المثقفين منهم ، كما أنه أيقظ في الممثل وعيه لفنه وتقديره له ، فلم يعد يمثل آليا بدافع العادة ، أو بأنانية لأجل الظهور واشباع الغرور ، لقد تبدل كل شيء منذ أن قدم « كوبو » بعض المسرحيات الشهيرة لكتاب القرن السابع عشر أو لمؤلفي عصره ، في تلك القاعة المتواضعة على خشبة ترتفع قليلا عن صالة المسرح ، وسط اضاءة هادئة تتسم بالوقار والتحفظ وبالتوزيع العلمي المدروس ، بل يمكن القول دون مغالاة انه نهض بالمسرح الفرنسي الى درجة من الكمال ولدت معها الفكرة السليمة لاثارة العاطفة ، وانبعثت منه نظرية حياة الشركة والانسجام بين خشبة المسرح وجمهور الصالة .

وهكذا نرى أن النظرية الواقعية - وقد اكتسبت روحا شاعرية بفضل ادماج جميع النظريات الفنية في مدرسة واحدة - تلتقى في هذا المسرح بالنظرية الرمزية ، وقد خفف من غلوائها الطابع الكلاسيكي بتصويره الصادق المتزن للحياة ، فبلغ المسرح الفرنسي عندئذ قمة شامخة في آفاق الفن .

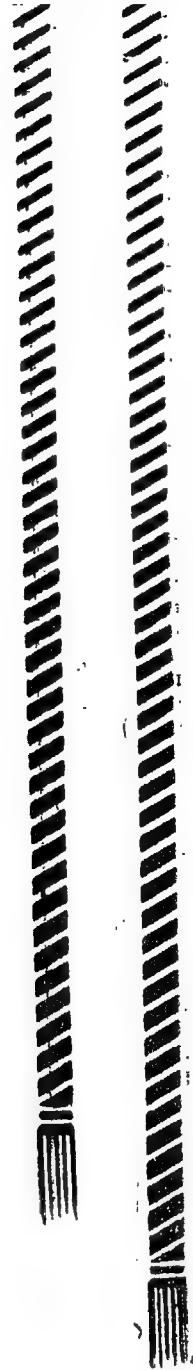
ولقد شهد الفن المسرحي في فرنسا في ذلك الوقت - سنة ١٩٢٥ - قما أخرى شامخة بفضل مخرجين وممثلين آخرين : فكان «جورج بيتونف» G. Pitoëff وزوجته «لودميلة» Ludmilla يمثلان على مسرح «الشانزليزيه» وبجوارهما « جاستون باتي » G. Baty . وحين أغلق « كوبو » مسرحه التحق «جوفيه» بمسرح «الشانزليزيه» . أما زميله «ديلان» Dullin فقد أسس مسرحا جديدا يتابع في رحابه رسالته أسما «الاتيليه» L'Atelier ما زالت تقدم عليه حتى يومنا روائح المسرح العالمي .

وإقينا أن السطور تضيق بالحديث عن جميع الممثلين والمخرجين
«المناضلين» ، وعن كفاحهم وفشلهم الظاهري ، وعن نصرهم الخالد في
تاريخ الفن المسرحي والنهوض بالمسرح .

ويكفي القول بأن المسرح الفرنسي بين الحربين العالميتين قد عرف
بفضل المخرجين « أنطوين » و « كوبو » فترة من أزهى وألمع فترات
تاريخه ، كذلك اليهما يرجع الفضل في ادخال الكثير من العناصر الفنية
التي تثير إعجابنا في الوقت الحاضر .

وليس بغريب أن تقوم النهضة المسرحية على أكتاف المخرجين والممثلين
وأن تنبعث جركة هذه النهضة ، في أي مكان أو زمان ، من قلب الفنان
«الأصيل» الذي لا ينشد سوى مجد الفن وقد حشد له جهده وأوقف عليه
حياته ..

الباب الرابع
أعلام مسرح فرنسا المعاصر



« بول كلوديل » (١٨٦٨ - ١٩٥٥)

PAUL CLAUDEL

إن جوهر التطور المسرحي في فرنسا إبان القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين، يتسم بظاهرة الانتقال من الواقعية في دراسة المجتمع ، إلى نطاق أكثر اتساعا وأعظم تحررا ، يهز الخيال الشعري ليفتح أمام الوجدان آفاق التفكير فيما وراء الطبيعة ، ويفسح أمامه مجال التأمل السامي الرفيع .

وتتجلى هذه الظاهرة بوضوح في مسرحيات « بول كلوديل » Paul Claudel الذي يأتي مسرحه في مقدمة مؤلفات عصره من حيث الأصالة والتسامي .

والعجيب في مسرحياته أنها لم تر أضواء المسرح الا بعد انتظار دام أكثر من عشر سنوات . بل وبعض مسرحياته مثل « الحذاء الحريري » انقضى عليها أكثر من عشرين عاما قبل أن تمثل ، ومسرحية « المدينة » التي كتبها سنة ١٨٩٧ لم تمثل الا في سنة ١٩٥٥ .

ومما يدعو الى الغرابة أكثر من ذلك أن هذه الصعوبة أو هذا البطء في غزو المسرح لم يكن ليعزى الى فقدان الصلات بين كلوديل وعالم المسرح ، بل على العكس كان على صلة وثيقة بالمشتغلين بالمسرح وكان موضع تقديرهم واعجابهم . . . انما مرد ذلك الى مؤلفات كلوديل نفسها : فمن ناحية الأسلوب يأخذ عليه النقاد الميل الى تضخيم العبارة والتعقيد في التعبير والخلط في استعمال مختلف الألفاظ دون الاكتراث بالمعنى الأصلي لها وبمدلولها المألوف ، والجمع بين ألوان الأساليب من مجازية رمزية الى واقعية أو شاعرية . وهو في هذا كله لا يحرص على استهواء القارئ أو جذب الجمهور بقدر حرصه على أن يبهره باستخدام التراكيب المبتكرة والربط بينها بصورة غير متوقعة ، وغنى عن البيان أن الكاتب المسرحي الذي تطلب عليه هذه النزعة يتهدد دائما سخط الجمهور اذا ما قدم له مسرحية معقدة الأسلوب أو سبلا غامضة في التعبير ترهق الذهن وتحير العقل في فهمها .

هذا من ناحية الأسلوب ، أما من ناحية الافكار فان «كلوديل» بالرغم من قدرته على النهوض بفكرة المسرحية ومساندتها طيلة الأحداث ، محلقا بها في غير ما اعياء في آفاق عالية حتى النهاية - بالرغم من هذه القدرة الفريدة ، فان مسرحه يبدو خانقا لقزارة الطابع الذهني فيه ، وبسبب الجو الديني والفلسفي الذي يسود معالجة أمور ما وراء الطبيعة، مما يجعل حوار الشخصيات أشبه بالتأملات أو المناجاة ، فتذوب بينها الأحداث وتتبخر أو تتضاءل قوتها ، فلا تبرز أمام الجمهور سوى أكاداس من الافكار المعنوية المجردة ، التي يعرضها أحيانا في صورة عنيفة ومنطق شاذ ، يرطم بعضها بعضا في صخب الأسلوب المعقد .

اذن يمكن القول من ناحية الأسلوب ومن ناحية الفكرة بأنه كان من المتعذر قبول هذه المسرحيات دون مخاطرة أو مجازفة عند عرضها أمام الجمهور ، ولأسيما أن جيل كلوديل - في فجر القرن العشرين - لا يميل الى الارهاق في التفكير ، مكتفيا من المعنويات والتحليل النفساني بالقدر الذي يدور في جلسة اجتماعية .

لذا لم يجرؤ أحد من رجال المسرح على تقديم مسرحية لكلوديل قبل أن يتهيا جو المجتمع لذلك ، بل ان تهينة الجو لم تكن كافية لتقديم هذه المسرحيات ، انما كان على كلوديل نفسه أن يعيد كتابة مسرحياته حتى تصلح للتمثيل ، اذ كانت رواياته الاولى معدة للقراءة وليست للتمثيل ، وحين عزم على تقديمها للمسرح أخذ ينقحها ليخفف من كثافة الروح الشاعرية مبرزاً أحداث الدراما ، حريصا على أن يقلل من موضوعات ما وراء الطبيعة باضافة أحداث التاريخ ، وعلى أن يقلل من الرمزية بادخال التحليل النفساني .

وقصارى القول أنه أخذ يعنى بتقديم شخصيات مجسمة وسط أحداث منطقية متناسقة .

وعلى اثر هذا الاتجاه الذي انتحاه بعد سنة ١٩٠٥ كتب أهم مسرحياته وهي « منتصف الطريق » (*Partage de Midi*) و « بشرى مريم » (*L'Annonce faite à Marie*) و « الرهينة » (*L'Otage*) ، وان كان أسلوبه لم يفقد فيها شيئا من قوته وغناه الدافق ، فانه يميل أكثر الى الترتيب والوضوح .

ثم بعد سنة ١٩١٩ ، وخاصة حين كتب مسرحيته الشهيرة « الحذاء الحريري » ، *Le Soulier de Satin* يمكن القول بأنه قد تم عندئذ لقاء

بين نزعتين كامنتين في أعماق نفسه وهي الدراما الرمزية المتعلقة بالكون بأسره ثم الدراما التاريخية الانسانية ، وهكذا اكتملت الصورة الفنية لمسرح كلوديل ، وتفتحت عبقريته المسرحية الى أبعد مدى لها .

لذا لا يمكن النظر الى مسرح «كلوديل» على أنه كل متماسك ، فلم يولد هذا المسرح دفعة واحدة ولم يكتب بنزعة واحدة ، هذا الى أنه توجد ظاهرة أخرى تزيد الأمر تعقيدا ، وهي شعور المؤلف بحاجته الى تنقيح مؤلفاته ومراجعتها وتدبيجها ، فيصوغ الرواية أكثر من مرة : فمثلا كتب في سنة ١٨٩٢ النص الأول لمسرحية بعنوان « الفتاة فيولين » ، ثم أدخل عليها تعديلات جديدة سنة ١٨٩٨ ، وبعد ذلك غير من الأحداث والحوار في سنة ١٩١٠ وأسمها « بشرى مريم » ثم اضطر الى تعديلها في سنة ١٩٣٨ بناء على نصيحة أحد المخرجين ، وأخيرا أدخل عليها تعديلات جديدة حين قدمها للمسرح في سنة ١٩٤٨ ، وكذلك الحال في معظم مسرحياته .

وان كان كلوديل قد انتظر طويلا حتى تمثل مسرحياته وحتى يصيبها النجاح اللائق بها ، وان كنا نلمس لديه صعودا عسيرا مترددا نحو الكمال، فليس معنى هذا أن «كلوديل» قد اخطأ اختيار الفن الذي يتألق فيه أو ضل طريق النجاح باتجاهه الى المسرح ، بل على العكس ان القالب المسرحي يتفق مع استعداده الطبيعي ، بل كان لزاما عليه أن يختاره ، فعبقريته كلوديل عبقرية مسرحية بطبيعتها لأنها نشأت من التقاء تيارين عارمين : تيار الفكر الجارف ، وتيار الحساسية المرهفة ، ويلتقي هذان التياران في صورة رموز تميل الى أن تتبدلوا بشكل أوضح فلا تجد لها منفذا الا في شخصيات تتحرك وتنبض بالحياة والنشاط ، هذا الى أن نظرتة الى الحياة تشده الى التأليف المسرحي ، فهي نظرة يسودها التدين الصادق والايمان العميق بوجود الله ، فتجعله هذه النظرة يرى أن العالم يسير على حسب تنسيق سابق وخطة موضوعة وحكمة أعلى !

والأهم من ذلك أنها تجعله يرى في الحياة صراعا لا يهدأ بين الروح والجسد ، تتطاحن فيه نزوات الانسان الارضية مع تطلعه الى التسامي .

وفي هذا كله يحاول « كلوديل » أن يرفع من قيمة الانسان ويقيم لها صرحا عاليا راسخا ، اذ لابد من الايمان بأهمية الانسان وقيمه لكي نهتم بأحداث حياته ومغامراته ولكي تهتز مشاعرنا لما يتعرض له من قلق أو مخاطر ، أما نظرة العدم أو نظرة السخرية التي يلجأ اليها معظم

كتاب المسرح فى عصره فهى تؤدى الى التهكم من الانسان واثارة الضحك بصورة تتفاوت فى لونها القاتم .

وبفضل ايمان كلوديل بقيمة الانسان ، تزداد شخصيات مسرحه حيوية ، ويقوى اهتمامه بعرض اخلاقهم ، ويتعمق أكثر فى تحليل نفسياتهم الى حد يصل معه الى أعماق الحياة الداخلية ، فينير مكنون القلب والضمير ، ثم لا يلبث أن يتضاءل التحليل النفساني للفرد لتبرز أهمية القوى الغامضة التى تؤثر على الارادة لتحقيق سنة الكون وحكمة الله فى الانسان .

وهكذا يبدو الطابع التاريخي فى الحياة أداة فى خدمة ما هو أبدي أزلى ، كما تبدو الشخصية المسرحية انسانا خاضعا لتوجيه الله واداته فلا تعنينا من حياته الأحداث أو الأخلاق والمشاعر ، بقدر ما تعنينا الروح نفسها كخادم يطيع القوانين الالهية أو أحيانا كمتنرد يثور عليها ، وبذا يصبح الله مركز الاشعاع وبؤرة النور فى مسرح كلوديل .

وهنا يتجلى التناقض الصارخ بين مسرح كلوديل والمسرح المعاصر فى ذلك الوقت سنة ١٩١٤ ، الذى كان ينحصر فى اطار « البورجوازية » وتقوَّح منه رذائل المجتمع وفضائحه ، ومن ثم كان يعوز هذا المسرح قوة التعصب والوثبة الشعاعية ، ويصفه كلوديل بهذه العبارات :

« فن رخو ، فن مزين بالأصباغ ، فن لا يعرف أن يصل الى هدف أو أن يبلغ مكانا معيناً ، فن ليس فيه ما يبنى أو ينشئ ، فن لا يستغل كيان الانسان بأسره ولا يعرض شخصيته بأكملها انما يهمل أو ينسى خير ما فى الانسان ، فلا يؤدى الا الى التشاؤم والا الى كتابة العجز والفشل » .

وان « كلوديل » يؤمن بأهمية الأخلاق وأن الأخلاق السليمة الحقيقية تدفع الى العمل الايجابي وتمتاز بالجرأة ، بل يؤمن « أن الانسان - كما خرج من بين يدي خالقه - طيب صالح ، وأنه ليس لديه أية موهبة شريرة ، وليس فى خياله أو مشاعره سوء أو ضلال . فما الشر الا اضطراب وخلل قد نفذ الى طبيعة الانسان حين أسلم نفسه الى الشيطان » .

ولعله فى هذا يناقض الفكرة التى نعلمها عن طبيعة الانسان ونفسه الأماراة بالسوء ، ولكن نظرية طيبة الانسان تروق لكلوديل لأنها عنصر تراجيدى هام ، فهو يحرص على أن يستغل للمسرح هذا التناقض

بين طبيعة الانسان الطيبة وأحداث الحياة الاليمة ، كما يستغل للمسرح أيضا الصراع الداخلي بين جسد الانسان وروحه .

فيرى « أن مبدأ التناقض والتطاحن هذا ضرورى للفن ، فهو الذى يمد الفن بوسيلة البناء والانشاء ، فالصراع الذى وضع الدين نواته فى قلوبنا هو المحرك المسرحى الأول ، كما أنه الينبوع العظيم لحياتنا المعنوية وكياننا الاجتماعى » . فلا حياة خلقية بدون كفاح داخلى .

ذلك بأن الشعور الدينى يجعل الانسان يحس بمسئوليته ازاء تصرقاته الخاصة ، ويحمله على أن يراقب أفعاله وأقواله ويراجع نفسه فاحصا ما يأتى وما يدع ، ثم يقارن بين هذا كله والمثل الأعلى الذى يرسمه أمامه الدين .

اذن فهذا الشعور الدينى يخلق حقا « حياة داخلية » تزدد غنى ورقة ومرونة كلما تعمق هذا الشعور فى قلب الانسان ، ولا يغيب على المؤلف المسرحى اليقظ أن يستغل هذه الحياة الداخلية وهذا الصراع النفسى فى مسرحياته .

غير أن هذا الميل الى تمحيص النفس أو على الأصح نزعة النفس الى تمحيص نفسها بنفسها لا تلبث أن تسيء الى المسرحية بالرغم من فائدها الظاهرة لها ، اذ أن الرغبة فى التحليل والتأمل النفسانى تقتل الحركة على المسرح أو على الأقل تفقدها قوتها وتضعف الاحساس بها . وكاننا ببطل يتأمل نفسه فى مرآة ، أو عداء يتغزل فى شكل قدمه ويقبس عرض صدره وعضلاته بدلا من أن يدعم قوته بالجرى والعدو !

وان كان كلوديل يدرك تمام الادراك أن التحليل النفسانى هو وحده الذى يفسر ويعلل الأحداث والحركة فى أروع المسرحيات ، فانه لا يطمئن الى المسرحية التى تقوم على هذا التحليل النفسانى فحسب ، لذا فهو يمقت « التراجيديا الكلاسيكية » التى ظهرت فى القرن السابع عشر بفرنسا ، كما يمقت الملهاة الأخلاقية أو العاطفية ، ويرى أن المؤلف المسرحى المتدين يجنب فنه هذا التمحيص الداخلى الجاف لأنه لا يؤدى الى أية نتيجة ، فضلا عن أنه يجافى الروح الدينية ، لان هذا التحليل النفسانى يقوم على تمجيد النفس . فمن واجب المؤلف المتدين - وهو خير من يقدر قيمة الانسان وكرامته كإنسان - أن يحرص على ألا يقيم عملا فنيا خالدا على أكتاف الخليفة الفانية ، فهو يلقي بشخصياته فى مقامات فريدة عنيفة ، يعلم مقدما أن هناك قوة أكبر وأعظم من

شخصياته ، فيرى بدافع تدينه أن كل عمل ، سواء أكان شرا أم خيرا ، يتخذ معنى عميقا بعيدا وطابعا رمزيا ، يوحى بتلك القوة الخفية التي تسيطر على الكون ، وهكذا يذهب بانتاجه الفنى الى مدى أبعد مما هو مألوف ، ويتحطم فى عمله الفنى ذلك الاطار الذى يضم صورة للانسان القانع بالتفاهات المستسلم لتيار الحياة الدنيا ، يتحطم هذا الاطار ليتيح للانسان أن يثب فى قوة وعزم نحو ما هو جليل وسام .

أما عن مسألة الخير والشر ، فان كلوديل يرى « أن الخير وحده هو الذى يبنى » . . . ويقصد بالخير كل ما يتصل بروح الفضيلة وما يتم على حسب ارادة الله وحكمته . . . وهذا الخير يؤدى الى نشر السرور فى الحياة والانسجام فى العالم . . . ونقيض ذلك ما يفعله الشر الذى يتجلى فى روح السخط عند البشر ، وانحراف الفرائز وانحطاطها ، وشرور العواطف ، وهذا الشر لا يتمخض الا عن فوضى الأخلاق واضطراب النفس . . .

لذا فان كلوديل يرى أن انتساج الفنان ، وبخاصة انتاج المؤلف المسرحى ، اذا لم يتجه نحو الخير بمفهومه المطلق - يؤدى حتما الى العدم بل الى تمجيد العدم ، كما يعتقد كلوديل أن كل فن يقدم مأساة الوضع البشرى أو يوحى ببؤس الحياة البشرية ، لا يزدهر الا فى الاشادة بالعدم وبانتصار الشر والضلال ونصرة الشك واليأس .

ويحق لنا أن نتساءل : هل يوجد عمل فنى يرمى عمدا الى إبراز الشر أو يهدف الى تمجيد العدم ، أم أن الشك يبدو دائما كخطوة فى البحث عن الحقيقة ، كما أن اليأس يبدو دائما كصيحة وسط السعى وراء الأمل ؟

وفى الواقع ، أن كل مؤلف مسرحى يحاول فى أعماله أن يقدم شرحا أو تعليلا لمعاني البؤس والألم والسرور والفضيلة والأمل فى الحياة .

ولا شك فى أن كل واحد منهم يتهج خطة معينة فى محاولته هذه . ولكن لا بد من وجود خطة ، وقياس كل منهم الوجود بمقياس معين ، ولكن لا بد من وجود مقياس ، وبقينا أنه يمكن تسليط الأضواء على هذا الجانب من الحياة دون ذلك ، ولكن لا غنى عن الأضواء أيا كان اتجاهها لتقوم للحياة دراسة وتحليل .

أما الخطة التى انتهجها كلوديل والقياس الذى يحكم به على الحياة والأضواء التى يسلطها على أحداثها ، فكلها تنبع كما ذكرنا من الطابع الدينى الذى ملك عليه روحه ، فجعله يقيم المسرحية على موقف الانسان

المتضارب أو ذلك الصراع النفساني الذي لا يهدأ ، فهو يرى أن الانسان يشعر - بل ويؤمن - بأنه كائن حر فيما يفعل وفيما يختار ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى يحس بوطأة قوية خفية أو نواميس تدفعه وتقوده حيث تشاء ارادة عليا غامضة . ولقد حرص كلوديل على أن يبلور في مسرحياته هذا الصراع التراجيدي في قوة ملموسة مجسمة ، وكأنه يمسك في اصرار عنيف بالعصا من الوسط فيخلق دائما شخصيات تسعى وتتصرف في حرية مطلقة ، تفوق وتسمو فوق المصالح الفردية ونزواتها ، لتضفي على هذه المصالح وتلك النزوات معنى يحدد قيمتها ان كانت من الاعمال التي تخدم ارادة الله أو تعارض مشيئته ، ثم يوجه هذه الاعمال جميعا لتفسير على حسب ما يتفق مع الارادة العليا السماوية .

وفي جميع مسرحيات كلوديل ، حيث توجه الحركة المسرحية مصاير الافراد ونزواتهم ومصالحهم واخطاهم ، وحيث تتصرف الشخصيات في مطلق الحرية ، نرى أن تطور الاحداث المسرحية يسير دائما بدافع من قوة الارادة العليا ، ارادة القدر ، ويتعمد كلوديل ذلك لكي يلقي الصالحون خسر الجزاء وحتى يحظى أصحاب النيات الطيبة من الاشرار بالصفح والغفران ، بحيث يتم كل شيء في النهاية على حسب ارادة الله في العالم .

ولا يغيب عن القارئ أو المتفرج أن يلحظ تعمد المؤلف السير بالقصة الى هذا الاتجاه ، وكأنه يدفع الاحداث باصبعه لتتجه في الطريق الذي يرى أنه يحقق ارادة الله ، كما لو كان بذلك يود أن ينير أمام الناس ارادة الله في الحياة والعالم .

ولعل كلوديل كان قليل التحمس لمسرح شكسبير ، برغم اعجابه بفنه ، لانه يرى أن شكسبير قد أغفل الارادة الالهية في أعمال الانسان ، وعندئذ يرى كلوديل بنزعة الدينية أن اغفال هذه الحقيقة نقص كبير في مسرح شكسبير ، اذ أن عدم تدخل الارادة الالهية في أحداث الحياة معناه الفراغ والعدم الذي يزيل عن الانسان كل قيمة أو أهمية ويجرد أعماله من كل هدف أو معنى .

وعلى عكس ذلك ، يرى أحد النقاد من ذوى الفكر المتحرر أن تجرد مسرح شكسبير من النزعة الدينية يضيف عليه قوة الواقع والانفعال بالاحداث ، اذ أن الانسان يواجه الحياة بمفرده ولأجل نفسه فحسب ويقوم بدوره في صراعها العنيف .

ولقد أخذ أحد النقاد «جابريل مارسيل» G. Marcel على كلوديل هذا التعمد الصارخ في شرح ارادة الله في الانسان ، فقال :

« ان العقل يصطدم بهول السبل التي يلجأ اليها كلوديل ليفرض عليه حقيقة معينة محددة ، فليس من حق المؤلف أن يتصرف كأنه نبي ، ولا أن يكتب للمسرح حوارا كأنه بحث في تاريخ الكون .. »

وفي رأينا أن هذا الناقد محق فيما يقول ، فمن الخطأ بل ومن الخطر ان يضع الانسان نفسه مكان الارادة الالهية ، فيرتب أحداث التاريخ على حسب ما يتوهمه أنه حكمة الله و ارادته الابدية .

ومهما يكن من خطأ كلوديل في هذا الادعاء ومدى مجانبته الصواب في تفسيره لفلسفة التاريخ ، فانه كمؤلف مسرحي قد وفق الى أن يرسم شخصياته في صراع دائم وفي صورة كائنات حرة تتحرك وتتصرف على سفح أحداث لا سلطان لارادتها عليها !

ويقول ناقد آخر « جاك مادول » J. Madaule في هذه الشخصيات :

« ان الانسان يشعر بوطاة الحتمية والضرورة على كاهل هذه الشخصيات . ولا تصدر هذه الحتمية عن الخداع المسرحي وصناعته ، انما هي حتمية نفسانية ، تنبع من قرارة نفوسهم ومتأصلة في كياناتهم بحيث لا يمكنهم أن يفلتوا منها . »

وليس معنى هذا أن المؤلف لا يصورهم أحرارا ، بل انه يجعل من المستحيل عليهم أو على حريتهم أن تقودهم الى نهاية غير النهاية التي رسمها لهم . . .

ولكن هذا لا يعنى أن شخصيات كلوديل تخضع لسلطان القدر ، بل هو في حرصه على أن يجعل تصرفاتهم نسيجا من الحرية المطلقة يود أن يبرز مرارة الالم الذي يشعر به الانسان حين تتحكم فيه قوى خارقة للطبيعة ، تطارده وتضيق عليه ، كما يود أن يوضح كيف تنشئت حريته هذه وتتبدد ارادته بين معنويات لا اتفاق بينها ولا تفاهم .

ومع ذلك فان تصوير الحرية بهذه الطريقة في المسرحية ، على ما فيه من عنصر تراجيدى ، ينطوى أيضا على عنصر الفكاهة ، وهذا يحملنا على القول بأن مسرح كلوديل لا يقوم على تصوير القدر وسلطانه ، اذ أن القدر لا يتمشى مع عنصر الهزل أو الفكاهة ، بل ان عنصر القدر يفترض لتدخله

وجود المسئولية ، فاذا لم نفترض أن المرء مسئول عن تصرفاته وأخطائه لا يمكن لنا أن نضحك من أخطائه تلك بل على العكس نرثى لها ونتألم لأجلها .

وحقيقة الامر أن كلوديل ينزع الى الضحك من منظر حماقاته الإنسان وتصرفاته الجنونية ، بل ان روح المرح التي اشتهر بها في جلساته وأحاديثه الخاصة تنفث في مسرحياته ، لذا فان نظرة كلوديل الى المسرحية هي في الواقع نظرة هزلية لان شخصياته تتسم بالحرية ومن ثم مسئولة عن تصرفاتها وأخطائها .

ويمكن أن نأخذ على كلوديل هذه النزعة الى الضحك من أخطاء الإنسان . فما دام يزعم أنه ينصب نفسه مكان الله في تخطيط حياة شخصياته وتحديد اتجاه أحداثها ، كان جديرا به ألا يضحك من أخطائهم بل يترفق بجهلهم ويعطف على ضعفهم .

واذا ما سلمنا بأن مسرح كلوديل يميل الى روح الفكاهة اتضح لنا أيضا أن روح التفاؤل تسود عليه برغم ما يبدو فيه من اضطراب الأحداث وحتميتها . فجميعها تتجه صوب الهدف الذي يجب أن تنتهي اليه . فتفاؤل كلوديل ليس موضع جدال .

انما لا ينحصر هذا التفاؤل في تصوير الناس في ثوب العدالة والنقاء الروحي وأن أعمالهم تتم طبقا لواجب النبل ، متمشية مع العقل السليم . كلا ، انما يتجلى هذا التفاؤل حين يرينا أن كل اعوجاج يستقيم وأن جميع الزلات تبرأ وأن كل شر ينقلب الى خير ، فالشر قائم وموجود في صورة الخطيئة أو الحماقة في التصرف ، ألا أن القدر أو الارادة الالهية يمكنها أن تستخدم هذا الشر ليصبح خيرا ، ويقول في هذا كلوديل :

« ان القدر يكتب كتابة مستقيمة بسطور ملتوية معوجة » . فان كانت صفحة التاريخ قد كتبت بصورة مشوهة مقبضة ، فان معناها منطقي متناسق بل ويطمئن لها كل من يتخذ الايمان ملجأ وملذا .

فاستقامة أمور الحياة معناها عند كلوديل أن الانسان يتمم ارادة الله ويسبح بمجده ، وعندئذ كل ما في الانسان وما حول الانسان يفيض مرحا ونورا ، أما الفوضى والالتواء في الحياة فتحدث حين ينصرف الانسان عن عبادة الله ليعبد مفاتن العالم من ثروة أو جاه أو مخلوقات ، وعندئذ تنشب آلام النفس وتنهال المتاعب بجميع ألوانها ، ولكن هذه الآلام وتلك

المتاعب يمكن أن تتحول الى مصدر بركة وينبوع خير ، وهكذا يفلت مسرح كلوديل من أى طابع لليأس بفضل نزعتة الدينية .

ويجدر بنا ، ونحن بصدد الحديث عن نظرة كلوديل المتفائلة ، أن نحدد لون هذا التفاؤل ، وثنم الحصول عليه : فكلوديل يسلم بأن الاثم والخطيئة يجثمان فوق صدر الانسان طوال حياته ، ولا بد لحصوله على الخلاص والسلام من أن ينبذ متاع العالم الفاني ويقاسى مرارة الكفاح ضد الجسد ، ولكنه حين يصور هذا النبذ وذلك الصراع الاليم لا يقنع بهذا التصوير - كما يفعل المؤلفون المتشائمون فى عصره - انما ينظر بعين الايمان الى الخلاص من الاثم والى الرجاء فى الانتصار ، فيستشف الفوز وسط الاضطراب وينادى بالنصر حتى على الموت !

ويرى كلوديل أن الحب من أخطر المغريات التى تدفع بالانسان بعيدا عن طاعة الله ، وليس معنى ذلك أنه يرى أن الحب شر فى ذاته ، بل انه ينظر اليه كنداء طبيعى لدى الانسان ، انما يعتقد أن المرأة تمنح الرجل سعادة مزيفة غير التى ينتظرها منها ، فتستأثر بقوى الرجل وامكانياته ، وكأنها قوة الهية تستحوذ عليه ! فهى بذلك عدو لله . ولكن كلوديل يحول هذه الصورة الى الخير ، اذ يصور لنا المرأة فى خدمة الله دون أن تدرى : فهى حين تغرس الألم فى قلب الرجل ، وتحفر فيه للحب مكانا عميقا فسيحا ، تترك فيه فراغا لا يملؤه الا الالتجاء الى الله ، تلك هى حال النفس التى يقهرها الحب ، ولكنه يقدم لنا الى جانب ذلك نفوسا لا تستسلم لنداء الحب ، انما تنبذه وتقاومه فى صراع الابطال ، مما تتمخض عنه مواقف عنيفة ومشاعر سامية يزخر بها مسرح كلوديل .

ومما يدعو للدهشة فى تصوير كلوديل للحب ، أن من كتب لهما أن يتبادلا شعور الحب يلتقيان عادة فجأة وبدون مقدمات ، وما يفصحان عن حبهما المتبادل حتى يضطرا الى الانفصال بسبب أحداث الحياة : فمثلا فى رواية « الحذاء الحريرى » يظل المحبسان ، حتى المشهد الاخير ، كل منهما فى منأى عن الآخر ، وحين يلتقيان لحظة قصيرة يعمد المؤلف والمخرج الى تصويرهما على المسرح بصورة لها مغزاها ، فتسلط عليهما الاضواء بحيث يلتقى ظلها كخيال على حائط المنظر المسرحى ، وكأنه شبح الاثم على جدار الابدية . ومن بينهما يمتد البحر رمزا مزدوجا للعنصر الذى يربط ويفرق بين الاحباء .

وهكذا يتضح العمق المعنوى والاخلاقي فى مسرح كلوديل كى يتجسم

العنصر التراجيدي بتصوير النزعة المزدوجة للطبيعة البشرية التي يدفعها قانون الجسد والرغبة في السعادة الدنيوية الى اتجاه يتعارض مع قانون السماء ومع مستلزمات التسامي الروحي نحو الكمال . ذلك هو الصراع النفساني الذي يضطرم في قلوب المحبين في مسرح كلوديل .

ولكن أليست هذه مغالاة من جانب هذا الاديب الفيلسوف ؟ هل حقاً تتعارض طاعة الانسان لنداء الحب مع طاعته للقانون السماوي ؟ أليس هذا الناموس الالهي هو الذي غرس بذرة الحب في قلب الانسان لتزدهر حين تكتمل شخصيته ؟ وهل الرغبة في التمتع المعتدل بمتنوع الدنيا تتعارض مع القانون السماوي ؟ أو ليس صاحب هذا القانون هو الذي خلق هذا المتاع لينعم به الانسان ؟

هناك مغالاة ولا شك من جانب كلوديل ، بل يأخذ عليه بعض النقاد مأخذ أخرى : فيرون أن أحدا لم يقدم للقراء صورة مشوهة مضطربة لمغامرة الانسان في الحياة أكثر مما فعل ، اذ يشوبها التناقض والتضارب، ويغلب عليها طابع العنف المتعمد ..

بل ان النقاد المعجبين به لا يطمئنون جميعا الى حكم المستقبل على مسرحه ، فيقول أحدهم : «لقد انطفأت شمعة كلوديل وسط مجد لا تشوبه ظلال ، ولكن قد تقسو الاجيال القادمة في الحكم عليه ! »

ولكن مهما قست الاجيال في حكمها على الاديب النبيل ، فلن تنال من نبلة شيئا ، فالجزر العالية ستظل عالية كالطود مهما هاجت الامواج من حولها ، انها تهيمن على البحر دائما أبدا .

٢ - « جان جيروودو » (١٨٨٢ - ١٩٤٤)

Jean GIRAUDOUX

في الفترة ما بين الحرب العالمية الاولى والثانية ، قامت حركة تنزع الى الارتفاع بالانتاج المسرحي في فرنسا الى آفاق الشعر بفضل الخيال والرمز . ولقد ازدهرت في تلك الفترة جميع ألوان الادب ماعدا الادب المسرحي .

والمؤلفون المسرحيون الذين ظهوروا في تلك الفترة أمثال « فيلدراك ، ولنورمان ، وبوهلييه » لم يكونوا من ذلك الطراز العملاق الذي يدفع الناس الى مبايعته بالامارة الادبية .

وقصارى القول كان التأليف المسرحي حين ذاك يعاني من ذلك الفراغ الذي ران عليه ، وجعل يتلمس من يملؤه من أساطين الفكر الى أن ظهر « جيروودو » ليتبوأ على عرشه .

لقد استوى « جيروودو » على عرش الادب المسرحي في فرنسا منذ ليلة ١٠ من مايو سنة ١٩٢٨ حين رفعت الستار في مسرح « الشانزليزيه » في باريس عن رواية سيجفريد (Siegfried) فسرت في المتفرجين تلك الهزة التي تشبه القشعريرة والتي يثيرها التجديد الفني ، ولا سيما حين يتسم الابداع والابتكار بطابع الشعر في الكلام المنثور وبروح الخيال في النظر الى الامور .

لم يكن « جان جيروودو » شابا حدثا في سنة ١٩٢٨ . فلقد كان آن ذاك يبلغ من العمر ستا وأربعين سنة . فبعد أن التحق بالسلك السياسي سنة ١٩١٠ ثم خاض غمار الحرب جنديا بسيطا وأصيب فيها بجرح خطير - قام بمهمات رسمية في البرتغال وفي أمريكا ، ثم عاد الى فرنسا وألف كتباً فريدة تفيض بطابع الشعر وروح الفكاهة ، مثل « البينور » (Elpénor) و «سيمون العاطفي» (Simon le Pathétique) و «سوزان والمحيط الهادي» (Suzanne et le Pacifique) و «سيمجفريد والليموزيني» (Siegfried et le Limousin) ، ثم كتب في سنة ١٩٢٥ قصة سياسية طريفة بعنوان « بيللا » (Bella)

ومن هذا يتضح أنه حين جاوز الحلقة الرابعة من عمره كانت قد توطدت مكانته الاجتماعية والادبية واستقر مركزه في السلك السياسي ، فقد أصبح الكاتب الكبير الذي يجمع بين الثقافة العالية كخريج من مدرسة المعلمين العليا في باريس وبين المنصب الرفيع في وزارة الخارجية .

ذلك بأن تكوينه الجامعي أضفى عليه ثقافة كلاسيكية متينة ، وزوده بحساس مرهف يهوى الآراء البديعة ويتذوق الأفكار العميقة . وإن تكوينه العلمي هذا هو الذي نمت فيه الرغبة في تعليم الآخرين ، إذ أن الدعابة عنده غالبا ما تنطوي على درس عميق يقدمه في ثوب من المرح . وإننا لنخطئ في فهم جيروود لو رأينا في روح الدعابة التي تغمر كتاباته مجرد فكاهة للمزاح . غير أن روح الدعابة نفسها قد اتسمت هي أيضا بطابع ثقافته فبدت عميقة طريفة ، يشوبها التكلف أحيانا ، ولعل هذا التكلف - من قبيل المغالاة في الاناقة التي يحرص السلك السياسي على التحلي بها .

والواقع أن لون العمل في وزارة الخارجية قد أكسب جيروود حرصا على مراعاة النسب الخلقية في تحليل النفسيات . وهذا ما يتميز به الدبلوماسي الذي تنقل في أسفار كثيرة وتعرف إلى أناس كثيرين ، ثم أدرك أن نفسية الناس تختلف باختلاف البيئة والمجتمع ، كما اكتسب جيروود فهما خاصا للوطنية ينطبع بطابع البساطة والاعتدال المتئد ، فلا تشوبه حماسة من لم يعبر حدود بلاده قط . إذ يلاحظ دائما أن من ينتقلون في أسفار كثيرة خارج أوطانهم ، ولهم من استقامة الفكر والشعور ما يحفظ عليهم حبهم لوطنهم ، يكتشفون المعنى الاصيل للوطنية ، والمبررات المتينة التي تدعم حب الوطن ، ولقد كتب جيروود أجمل صفحات مؤلفاته في هذا الصدد .

هذا إلى أن صفحاته الوطنية تلك تحمل معنى أشد عمقا في نفسه ، إذ يصل حب الوطن إلى جذوره الأولى المتأصلة في قلبه ، فيهب أوتار حبه لمسقط رأسه في تلك القرية المسماة Bellac والتي يضمها إقليم Limousin الزاخر بالغابات في وسط فرنسا .

لقد استطاع جيروود أن ينتقل في أسفار متعددة ، وأن يقرأ الكثير في دراساته ، وأن يضطرب بشئون الحياة هنا وهناك ، ليشكل بخياله الصورة التي تروقه هو عن الدنيا ، ولكنه لم يستطع أن ينسى مسقط رأسه ، فكان يعود دائما إلى نقطة البداية ، إلى مصادر القيم جميعا . انه يعرف دائما طريق العودة إلى Bellac

وان كان لحياة كل انسان تاريخ خاص بهسا فلحياة روح الشاعر
أيضا تاريخ متماز به . وتبدأ حياة هذه الروح بحدث جوهري أشبه بأول
لقاء للعدراء مع الدنيا ، فهي تبدأ بأول الهام تفجر معه ينبوع الوحي .
ولعل هذه الومضة الاولى في حياة جيروودو الادبية قد انبثقت حين قام
بنزهة خلوية مرحة ، وقد نضجت روحه ، بين حقول مقاطعة «ليموزان»
وأغلب الظن أنها كانت في أحضان فصل الخريف حين يكون النسيم محملا
بعبير الارض المعشبة ، ويفعم الغابات الموحشة جو من الغموض والكآبة
يمتدان به الى أفق مرفوع الهامة ، في اعتداد ريفي أصيل ، وتسرى الحياة
في بساطة واستقامة وفي نقاء الطبيعة الهائلة التي تستسلم لسنة الكون .

كان هذا كله كافيا ليبذر في روحه بذرة الصور الحية المجسمة
والمشاعر الجوهريّة فتخلق توازنا رائعا بين نزوات ذكائه التي
تنزع أحيانا الى التكلف والصناعة والتجويد .

والحق أن جيروودو قد ولج باب الآداب عن طريق التكلف والصناعة
والتجويد ، أو بمعنى آخر قد ولج عن طريق « التأثرية الادبية »
« L'impressionnisme » التي تستمد جمالها من سحر اللفظ لامن عمق الفكرة .
فبدأ في أول الامر أستاذًا لهذه المدرسة الجديدة التي قامت غداة الحرب
العالمية الاولى تنشد أسلوبا جديدا في الجمال بالتلاعب اللفظي والبيان
الرائع ، غير أن هذه المدرسة ليست من مبتدعات القرن العشرين ، وإنما
هي أسلوب في النظر الى الانسان والى العالم ، فهي اذن نزعة دائمة من
نزعات الفن ، يمكن القول معها بأنها مرتبة من الثقافة العليا تتجلى في
الادب حين يستنفذ هذا الادب جميع الموضوعات التي يمكنه أن يطرقها ،
وعندئذ يلجأ الاديب ، سعيا وراء الخلق والابتكار ، الى التجديد في اللفظ
والاقتنان في ابداع التراكيب . ولعل هذا الاتجاه يكسب الخيال قوة
وخصبا لتأتى معه الصورة جديدة حية . وان كان المعنى لا يجد فيها شيئا
جديدا ، فإنها تضيف على الأسلوب طابعا شاعريا .

ولا شك أن أدباء هذه المدرسة يرتطمون بصخرة قوية يتحطم عليها
بعضهم حين ينساقون وراء المهارة في الصياغة انسياقا يصبح معه الانتاج
صناعة لا تستند الى موهبة ولا الى وحي أو الهام .

ذلك بأن الجهد كله ينصرف الى تجويد الالفاظ والتلاعب بها بدلا
من أن يفرغ الى تعمق الفكرة واستكناه أغوارها ! وهكذا لا يجد القارئ
أفكارا دسمة في الاعماق ، انما يرى بريقا من الاستعارات والكتابات

يتألق على سطح الاسلوب ، وان كانت ثمة فكرة هنا أو هناك فهي تتلاشى
فى فيض المحسنات البديعية •

وهنا يتجلى اعجاز جيروود • اذ تحت ستار براق من الالفاظ والصور
الرائعة تنبثق الفكرة القوية لتتألق هي الاخرى تألقا مطردا سواء بسواء •

والفكرة الرئيسية التى يمكن أن تكون قاعدة يتبعها جيروود فى
انتاجه لا تكاد تخرج على أن نحب الحياة ونقبلها على ما هى عليه ، دون
تصنع العظمة أو التسامى ، مؤثرين الشعور الصادق السليم على تهويل
المشاعر وطننتها • وهنا يذكرنا جيروود بالاديب « بروسى » (Proust)
اذ يرى كلاهما اننا نفهم عمق كياننا وننفذ الى جوهره فى اللحظات العادية
لوجداننا ، عند الاحساس مثلا بلذة طعام شهى أو جمال زهرة من الزهور •
ويكون ادراكنا لكياننا فى هذه الظروف العادية أدق من ذلك الادراك الذى
ينجم عن ذكرى الانفعالات القوية التى مررنا بها أو الاحداث الخطيرة التى
تعتور حياتنا •

وعلى ضوء هذه الفكرة يحلل جيروود الحالة النفسية بالاحداث
المألوفة المطروقة ، مما يخلق صلة قوية بين الصغير متهسا والكبير فتبرز
المفاجآت الطريفة التى تزكى روح الدعابة والهزل ، ثم لا تلبث أن تصبح
أسلوبا فى التعبير بل وفلسفة فى التفكير والتحليل ، ولكنها فلسفة
تهدف الى البساطة اذ توضح لنا أن القوى الحتمية التى تسير حياتنا
لا تأتينا دائما فى ثوب من الروعة والصولة الزائفة ، انما هى قائمة أمامنا
فى كل لحظة ويستطيع الصبى الصغير أن يفقه لغتها •

وبفضل فلسفة البساطة هذه تكتسب نظرة جيروود الى أمور الحياة
وداعة وهدوءا ، تنمى الامل وتذكى التفاؤل ومن ثم تحمله على أن يرى
الخير وسط الشرور ويؤمن أن ضياء النور ينبثق من خلف غلاثل الظلام •

فهو ينظر بهذه الروح الى أهوال الحرب وظلام الليل وعجلة الزمن
ومتاعب الحياة •

فحديث الحرب مثلا يتيح له تمجيد الوطن والوطنية • فلم يسبق
لأحد أن تحدث عن الوطن خيرا من جيروود أو بطريقة أبسط منه • وهو
حين يعرض لموضوع الحرب لا يقصد أن يبرز بشاعتها التى عرفها عن
كتب ، انما يتلمس لها ناحية غير بشعة ، كان يذكر رفاقا فى المعركة
ما كان يستطيع أن يعرفهم لو لم تكن هناك حرب •

وهكذا ينظر أيضا الى الشيوخوخة والموت : فالانسان الذى يفكر فى مصيره لا يصطدم بفكرة أشد كآبة من فكرة الشيوخوخة الحتمية والموت الذى لا مناص منه ، أما عند جيروودو فللشيخوخة سحرها وجمالها • بل والموت نفسه يمكن أن يصبح أليفا ، كما أن الزمن فى نظره ليس عدوا يذهب بنضرة الصباح باليد اليسرى ثم يجلب باليد اليمنى الشيخوخة والموت ، بل اننا لنراه فى أغلب الاحيان يصور الزمن فى صورة ساحر يحمل لا منجلا يقلع وينتزع ، بل يحمل عصا سحرية تحول الأسماك البالية الى ثياب جديدة ، وتصور الليل البهيم فجرا وضاء • فيقول فى إحدى رواياته : « لقد دارت النجوم مقدار مليمتر واحد ، وهذه حركة كافية لكى يصبح كل ما فى السماء جديدا » ويختتم القصة بهذه العبارة : « غدا يبدأ كل شئ من جديد » وهى عبارة تصلح لأن تكون شعارا لـ جيروودو • اذ من أبرز مشاعره الرغبة فى أن يلمس كائنات نضرة ، وأشياء لم يسبق أن مسها أحد ، وأن يحيى فى عالم لا يعرف الا الفجر وضياء السحر !

والواقع أن هذا الاديب الذى يستهويه تنميق اللفظ وتدبيح العبارة يميقت مقتا شديدا التصنع فى الشعور والتكلف فى الاحساس والوهم فى الافكار ، فهذه أمور تعوق الانسان عن أن يحيا فى سذاجة البراءة • وهذه النزعة تتجارب مع فلسفة البساطة التى ينظر بها جيروودو الى أمور الحياة •

فان كان يترفق فى حكمه على الحرب مثلا فهذا لانها تجرد الانسان من مظاهر الأبهة وتحمله على الاكتفاء بما هو ضرورى ، وتشده الى الارض التى ينبغى أن يدافع عنها والتى يجب أن ينام على أديمها وقد اتجه بنظريه نحو النجوم فى انتظار أن ينضم ترابه اليها !

وان كان يترفق أيضا فى الحكم على ظلام الليل فلأنه يرى فيه السلوى والعزاء ، والراحة من العناء ، فالليل حجاب يستر الفقير بغيدا عن دائئيه ويحمى الناجح من الحقودين !

أما الموت فلا يراه مفزعا ، اذ المهم أن يواجهه الانسان فى وقار وكرامة ، دون تهويل أو فزع وبدون أساليب البلاغة ، أو تفكير الفلاسفة النظريين ، انما يجب أن نرى فى الموت ما نحسه فى المقطع الموسيقى العذب الرخيم الذى يختتم السيمفونية المحكمة البناء لتتحد بعده بعالم الصمت والسكون ، هكذا ماتت « بيللا » فى القصة التى تحمل اسمها •

وعلى هذه الصورة يبدو عالم جيروودو فى قصصه ورواياته : عالم

لا سلطان للشر عليه ، فيقول فى احدى قصصه : « اننى أحيا كما كان يحيا آدم قبل أن يقترب ائما ، فلا تحمل أفكارى عبء الشعور بالذنب أو المسئولية أو الحرية » !

وفى عالم كهذا لا تصبح فكرة وجود الله فكرة مزعجة ، بل على العكس فكرة هادئة غير ملحوظة ، ونعتبر الله المنسق الاعظم الذى خلق كونا مبتكرا ، فيه الشر عنصر لازم للخير، وفيه يتعاقب الليل بالنهار والشيخوخة بالشباب والموت بالحياة عنقا متجانسا منسجما ! أما نواميس الحياة فهى على حالها لا يمكن أن تتبدل . انما علينا بالحكمة كى نلائم أنفسنا معها . فيتخذ بذلك موقفا يشبه فلسفة الرواقيين . وان كان الفيلسوف الرواقي عادة شيخا متقشفا عبوسا يتفوه بآراء مطروقة مقبضة ، وينبذ فى ترفع وعلواء الزهور التى تقدمها له الحياة ، الا أن جيروودو على عكس ذلك ينادى برواقية مرحة ، وحكمة لا وهم فيها ولا قلق ، بل لا سخط فيها ولا ادعاء !

لقد كان اذن من قبيل الاعجاز أن يوفق جيروودو الى التعبير عن فكرة متواضعة وطبيعية فى أسلوب دقيق الصناعة يلمع بصور والفاظ براقه الى حد قال معه أحد النقاد : « ان العبارة عند جيروودو تطنى على الكتاب فتبتلعه كنه جارف وتلتهمه كما تلتهم الحشرات أوراق الغابة الخضراء » !

ولئن كانت هذه الظاهرة عند جيروودو موضع نقد وهجوم فى قصصه ، الا انه قد تدارك الامر فى مسرحياته وعمل على تلافيها بصورة ملحوظة :

فمنذ سنة ١٩٢٧ أخذ جيروودو يفكر فى الكتابة للمسرح محاولا أن يصوغ قصصه فى قالب مسرحيات ، ولكنه تعرف الى الممثل الشهير « لوى جوفيه » (Louis Jouvet) فكان له المرشد والملم ، فجعل من جيروودو مؤلفا مسرحيا يعنى بتركيز الاسلوب والفكرة . وحين شكا اليه أحد المؤلفين العجز عن كتابة مسرحية لعدم وجود موضوعات صالحة ، اجابه جيروودو بأنه « لا يحتاج التأليف المسرحى الى موضوعات صالحة ، انما يحتاج الى أفكار ! فالموضوع معناه حبكة وحركة لتصوير بها شخصيات ، أما الفكرة فهى رأى بسيط أو هى موقف من المواقف يلف حوله الذكاء بعض الآراء الطريفة ، ويضفى عليه الخيال خيوطا من الرمز ، ويكسبه أبداع المؤلف تعليقات طريفة مبتكرة أشبه ببريق صواريخ الأعياد ، ويكسبه الافكار المطروقة ، عن الحياة والموت أو الحب والسعادة ، بنور جديد لم يعهده الجمهور من قبل » .

وهكذا ينساب مسرح جيرودو فى ألحان متلاحقة وخيوط متشابكة فى نموذجها ، تزيح عنه ملل الرتابة وتكسيه تنوعا وتجديدا . ثم تتجلى وحدة المسرحية فى طبقة الاسلوب الرفيع وأفكار البساطة النقية والخيال الغريب .

وهكذا جاءت مسرحية « سيجفريد » أفضل بكثير من القصة التى تحمل العنوان نفسه . وإن كانت هذه المسرحية تراجيديا عن موضوع حديث ، فالملهة التى كتبها فى نوفمبر سنة ١٩٢٩ بعنوان « أمفثريون رقم ٣٨ » (Amphitryon 38) تنتمى الى القصص القديم ، غير أن المسرحيتين قد كتبتا بمداد واحد يمتزج فيه الجسد بالهزل ، والمواقف المضحكة بالعاطفية . وكلتاهما تعبر فى الواقع عن فلسفة واحدة ، وهى أن يقبل الانسان الوضع الذى هو عليه ، وأن يفضل الشعور الهادئ على الانفعالات والنزعات القسوية ، وأن يؤثر الطبيعى البسيط على الجليل المتسامى ، وأخيرا أن يحاول إقامة السعادة على أساس من الحكمة والبساطة واستقامة القلب وطهارته .

ولا شك فى أن عرض القصة فى ثوب الأقدمين أمر يطرب له هذا القلم الذى نشأ على دراسة القدماء وثقافتهم . ولقد قال فى ذلك أحد النقاد بعد العرض الاول للملهة « أمفثريون » (Amphitryon):

« ان هذه الملهاة تمرين على الادب الرفيع قام به خريج ممتاز من مدرسة المعلمين العليا ، بل وشاعر رقيق الاحساس ! »

ولا يمكن الجزم بأن جيرودو قبل أن يكتب مسرحيته « أمفثريون رقم ٣٨ » قد قرأ الروايات السبع والثلاثين التى كتبت قبله عن الموضوع نفسه ، ولكن الواضح أنه قد غير النظرة الى هذا الموضوع دون تعديل جوهرى فيه ، بأن سلط الاضواء على المرأة « الكمن » (Alcmène) بدلا من نسليطها على « أمفثريون » (Amphitryon) وحده ، فجعل منها امرأة وفيه لزوجها تؤثر حبه على حياة الخلود مع « جوبيتر » (Jupiter) . ثم يخلص الى درس فلسفى وهو أن الانسان اذا لم يستطع أن يفلت من حكم القدر أو من ارادة الآلهة ، فانه يستطيع أن يقهره عن طريق العقل والكرامة كما فعلت « الكمن » (Alcmène) حين أقنعت «جوبيتر» (Jupiter) بأن يعدل عن حبه لها ليتركها وفيه لزوجها تعمل على اسعاده . وهذه صورة من صور التفاؤل عند جيرودو .

وان كانت هذه المسرحية أشرفت على أن تكون مأساة فان جيرودو

أقبل في سنة ١٩٣١ على كتابة مأساة بعنوان *Judith* وبالرغم من أنه لم يكن موفقاً في اختيار موضوع من التوراة ، فإن فكرة التفاؤل عنده أخذت تزداد تفاوتاً في ألوانها : فمن ناحية نراه يتمشى مع الرومانتيكيين في اعتباره الإنسان صالحاً وطيباً بطبيعته طالما أن الحضارة لم تفسده . ومن ناحية أخرى نراه ينفصل عن المدرسة الرومانتيكية حينما يتحاشى العواطف المضطربة أو المتسامية أو يتحاشى كل نزوع نحو ما هو مطلق ، فيعود إلى طريقته الكلاسيكية بأن يشد الطبيعة البشرية إلى العقل ويربط السعادة إلى الحكمة والعواطف إلى خفقات القلب النقي .

وبعد أن اختبر جيروود كتابة الملهاة والمأساة ، وصل إلى صياغة جديدة للمسرحية حين قدم رواية « اللحن الإضافي » (*Intermezzo*) في سنة ١٩٣٣ ، وهي ملهاة شاعرية يجد فيها تجاوباً مع استعداداته في التأليف . فالموضوع من ابتكاره ومن خياله البحث وفيها يقوم شبح بأحد الأدوار الرئيسية فيلتقي هذا الشبح بمدرسة فتاة ويلقى لها أضواء مختلفة على جوانب الحياة ، ويضفي على قيمها ألواناً جديدة من الفهم والنظر . إلا أنه حرص على خلق جو المسرحية في صورة واقعية ، فلجأ إلى وصف قريته في مقاطعة « ليموزان » . ولكن الذي يعنينا في القصة هو أن جيروود قد سجل تقدماً ملحوظاً في فكرة التفاؤل التي بدت سطحية في المسرحيات السابقة بالقياس إلى مسرحية « اللحن الإضافي » . وتعتبر هذه المسرحية من أغنى وأجمل ما كتب جيروود . فهي تعرض لنا خطأ النظرية القائلة بأنه ليس في الامكان أبدع مما كان ، إذ أن الأمور لا تسير على خير مايمكن أن تسير عليه ، فالحظ أعمى والاضطراب الاجتماعي تفرض على الأفراد ألواناً من الحياة لا تتجاوب مع الرغبات المتأصلة في قلوبهم ، هذا إلى أن المجتمع زاخر بالحمقى والأشرار !

وقصارى القول إن هذه المسرحية تعلمنا أن الحياة لا تستقيم بدون الخيال والاحلام التي تكمل نقصها وتصلح المعوج فيها ، فلقد كانت بطلة هذه المسرحية ، وهي المدرسة «إيزابيل» تحيا في عالمها الصغير الرتيب وتحلى بفضائل الحكمة والجمال ، وتحظى بتقدير رؤسائها وسكان بلديتها ، إلى أن جاء اليوم الذي ظهر فيه « الشبح » فتبدل كل شيء : أخذت «إيزابيل» تلقى دروسها في الهواء الطلق وتنقل وسط المراعى الخضراء السبورة اللازوردية والطباشير الذهبى والجبر الوردى والقلم الأصفر ، ثم اتخذت من «الصفرة» أعلى درجة لأنه قريب الشبه إلى مفهوم اللانهاية .

وبقيناً أنها أدخلت بذلك السعادة على قلوب الصغار وجعلت الحياة

شائعة ممتعة • ولكنها لكي تصل الى ذلك أخلت بكثير من النظم الاجتماعية والخلقية ، فلكن تسترد الدنيا بهاءها الفطرى الاصيل ، ينبغي أن تحل العاطفة محل الواقع وأن يحل الخيال محل العمل •

وهكذا أصبح كل شيء اخلاصا ونقاء ومرحا من حول «إيزابيل» ، غير أن الامور المعنوية والخلقية ، والنظم الاجتماعية كانت تستند الى أوهام لطيفة وأكاذيب نافعة لم تلبث جميعها أن تبددت •

ذلك هو المعنى الرئيسى الذى يرمز اليه «الشبح» : فهو يتدخل فى الحياة اليومية العادية ليحمل نداء السعادة • ولكنها ليست سعادة العقل أو العلم أو النظم القائمة ، انما هي سعادة الخيال ، سعادة العاطفة • بل وأكثر من ذلك ، فهذا الشبح يأتى من العالم الآخر ليذكر الناس بأن هناك سرا عظيما غامضا يلف الحياة والاحياء • كما أن هذا الشبح يود أن يعود الى الحياة بفضل ايزابيل لينتصر على الموت ، تلك المحنة الكبرى ، أو أن ينقل ايزابيل الى عالم الموت وكان هذا العالم سماء أعظم نقاء من الحلم والخيال •

أما «إيزابيل» العاقلة فهى تصغى الى «الشبح» وتشعر بلذة من السروء لا يمكن أن تنساها فان كانت الروح المقيدة داخل الجسد يمكنها أن تسمع نداء لا تستطيع أن تلبيه الا اذا جلبت على نفسها الالم وعشت بالانظمة القائمة ، فان جيروودو يتساءل : مادام الامر كذلك ، أفلا يدل هذا الوضع على أن فى الوجود نقضا وخللا وشوائب ؟ اذن ما دامت هذه هي حال الحياة البشرية : مزيجا من الخير والشر وخليطا من النور والظلام وضربا من الغموض والوضوح ••• فكيف يمكن تحملها ، وكيف يمكن الاجابة بأمانة عن سؤال القدر وندائه ؟ أن جيروودو يتخيل اجابتين :

الاولى اجابة مفتش التعليم وهى رد سخيف ردى يقتصر على الايمان فى سذاجة واعتداد بما أرساه العقل فى نطاقين رئيسيين هما العلم الذى يبلغ ذروته فى الاحصائيات ثم النظام الادارى الذى يخلق الحلم والخيال تحب عبء الايجابية الضيقة الكثيرة • ثم يضيف هذا المفتش قائلا : « ان الله لم يدبر السعادة للمخلوقات انما رتب لهم تعويضات تكافئهم على كفاحهم ، وهى صيد السمك بالصنارة والحب وهذيان الشيخوخة ! » •

أما الاجابة الاخرى فهى اجابة مفتش المقاييس والموازين ، وهى رد ألطف وأحكم ، وبالرغم من أن عمله ينتمى الى نظم ادارية عقيمة ، فانه سرمد على أن ينقذ الخيال ويحفظ على الاحلام والعاطفة حقهما • كما حرص على أن يستسلم لنداء «الشبح» لانه يبحث عن السعادة فى حقيقة

الوجود لا فيما وراء الحياة ، فهو ينشد السعادة فى حدود حياته وأوضاعها ، لا فى دائرة الادعاء والسخط على هذه الحياة .

وهو بهذا يتفوق على مفتش التعليم لأنه يرفض سذاجة العقل التى نادى بها هذا الأخير والتى هى رذيلة تضيق من افق الحياة ، مؤثرا عليها سذاجة القلب التى تجعل الحياة محتملة بل ومثمرة ، كما أنه يتفوق أيضا على «الشبح» الذى لا يطلب من الأحياء إلا أن يلحقوا به بعد حياة الكفاح . أما «إيزابيل» فهى تعرض عن مغالاة الحلم والخيال وتمسك بالروح الشعرية وبرقة العاطفة .

وفى سنة ١٩٣٥ قدم جيرودو مسرحية « لن تشب حرب طروادة » (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*) ، وبذلك عاد إلى المسرح اليونانى ليلتقى به مرة أخرى بعد عامين حين يقدم رواية « الكترا » (*Ellectre*) .

ويقينا أن جيرودو يوفق فى عرض المسرحيات المستقاة من الأدب اليونانى ما دام يعالج الموضوع من بعيد ، أى أنه لا يحاول إثارة مشاعر المتفرج وعواطفه مكتفيا بإيقاظ ذهنه واشباع عقله . وبديهي أن جيرودو لم يبتكر فكرة الاقتباس من مؤلفات هوميروس أو أدباء الإغريق ليكسب موضوعاتهم ثوبا حديثا . فقد كان هذا الاتجاه بدعة شائعة فى عصره ، يكفى للتدليل عليها ما كتبه «جيد وكوكتو» (Cocteau) و «أنوى» (Anouilh) و «سارتر» (Sartre) من قصص مستقاة من الأساطير الإغريقية .

والذى يعيننا من هذه المسرحية - كما فعلنا من قبل - هو الدرس الذى نخلص به منها . فأمامنا هيكتور وأوليس ، بطلان ، يفخر كل منهما بحكمته وبشجاعته ، وكلاهما يقدر الآخر خير تقدير ، ويود أن يتجنب الحرب وأن ينتصر العقل على القوة ، والذكاء على الحق ، والمحبة على البغضاء . فلقد بذل كل منهما ما استطاع من جهد ليتحاشى الحرب ولكن القدر كان أقوى منهما فاندلعت الحرب برغم أنفهما .

وتكشف لنا هذه المسرحية عن تطور ملحوظ فى تفكير جيرودو ، فإن التفاؤل المطلق الذى تميزت به مسرحياته وأعماله الأولى قد خفت حميته ، فأصبح يرى أن الإنسان مهما يحد من عواطفه وانفعالاته ، ومهما يقنع بأن يحيا فى دائرته ويعمل فى نطاق اختصاصه ، أو - كما يقولون - يكتفى بأن يزرع حديقته ، فإنه لا يطمئن أبدا إلى صروف الحياة من حوله . فلا شيء يمكن أن يحميه من تقلبات الزمن وزلازل الأرض وشرورها التى تدمره وتفتنيه ، فالشر والعنف لا يقتصر وجودهما على الكون الخارجى من حولنا بل هما كامنان غالبا فى قلب الإنسان نفسه .

ثم تاتى مسرحية «الكترا» (Elèctre) فى سنة ١٩٣٧ لتدخل تعديلا آخر على مبدأ التفاؤل عند جيروود ، اذ نرى من هذه المأساة مدى الخطر الذى ينجم عن المشاعر الطيبة الجميلة . فقد أثارت « الكترا » البلايا والكوارث بوفائهما للفضيلة وتقديسها للواجب وحرصا على الطهارة والنقاء .

غير أن تشاؤم جيروود لا يبلغ أبدا حد التشاؤم المطلق ، فهو يرى أن التاريخ - وإن بدا كثيبا معتما - ليس سوى اطار خارجى للحياة البشرية وإن هذه الحياة حين ترتبط بنظام الكون تفتتح أمامها فرص من التناسق المنسجم والمرح الهنىء الذى لا تقوى عليه التقلبات والحروب ولا تنال منه بشاعة الناس ولا ينال منه عنفهم .

ويقول فى ذلك : « ترى بأى اسم نسمى النهار حين يطلع ، فى يوم كهذا ، على مناظر التخريب والدمار ؟ ترى بماذا نسميه حين يطلع علينا وقد فقدنا كل شيء ، وقد اندلعت السنة النيران تلتهم المدينة ، وأخذ الأبرياء يقتل بعضهم بعضا ؟ ترى بماذا نسميه ؟ فعلى الرغم من هذا كله لا يزال فى الهواء متنفس ، وعلى الرغم من هذا كله نرى المذنبين يحتضرون فى ركن من أركان هذا الصباح ، ترى بماذا نسميه ؟ ثم يجيء لنا جيروود بالجواب الذى يبعث فى النفس بريق الأمل والأطمئنان : « إن له اسما جميلا كل الجمال ، انه يدعى الفجر ! » .

وفى سنة ١٩٣٩ قدم جيروود مسرحية « أوندين (Ondine) ولكن لم تلبث أن اندلعت الحرب العالمية الثانية فكتب مسرحية «سادوم وعامورة» التى مثلت سنة ١٩٤٣ حين كان الألمان يحتلون فرنسا . . فكان طبيعيا أن تاتى هذه المسرحية أشد ما كتبه جيروود ظلما وكآبة . ثم مات فى آخر يناير سنة ١٩٤٤ قبل أن تتحرر بلاده ، وقبل أن يتم « مجنونة شايو » آخر مسرحياته .

وتبدو لغة هذه المسرحية كتلة ضخمة من الازهار لم تقربها بعد يد البستاني بالتهذيب والتشذيب ، بيد أن هذه المسرحية أنتاج هام فى نظر المؤرخ وفى نظر الناقد ، اذ نلتقى فيها بالافكار الرئيسية التى يمتاز بها مسرح جيروود ، وقد أضيئت بشفق الغروب الخافت أو بضوء السرداب المعتم . ولقد أقدم الممثل العظيم « لوى جوفيه » (Louis Jouvet) بدافع الوفاء لعهد الصداقة ، على تمثيل هذه المسودة التى اتخذت قدسية الوصية والتى تتضمن فكرة جديدة هى « نظرية » العشاق المتبجحين . فهم جماعة لا يستحون ، قد وضعوا أيديهم على المقدسات جميعها ، بل اغتصبوا الماء

والهواء ليبيعوا غالبا كل ما تهبه السماء ، وليتجروا بقيم القلب والنفس
الى حد أصبحت معه السعادة أمرا مستحيلا .

ولكن لحسن حظ الناس ، هناك الى جانب هذه الجماعة قلوب طاهرة
نقية ان اتحدت وتضامنت ، تحققت سلامة الدنيا وسعادتها . وبين هؤلاء
العشاق المتبحرين الذين يسممون الحياة ، والانقياء الاطهار الذين يسعون
 وراء بهجة القلب ، تبرز « المجنونة » كما برز « الشبح » فى مسرحية
«الحن الاضافى» ، لترمز الى نداء الحلم والخيال ، هذا العنصر الضرورى
لايقاظ القلب واذكاء الخيال ، غير أنه فى الوقت نفسه عنصر خطير اذا
عطل التفكير السليم أو أطفأ وقدة الذكاء الفطرى وأخل بروح التواضع
والوداعة .

والحق أن مسرحية « مجنونة شايلو » (*La folle de Chaillot*)
تحقق نظرة جيروود الى العالم وتبرز التناقض بين التصنع والزيف
والانانية ، وبين الحقيقة الأصلية التى لا يبلغها سوى الابطال والاطفال
والشعراء والمحبين .

غير أنه فى هذه المسرحية الطريفة لايسند جيروود القدرة على التطهير
والتنقية الى سيدة شابة ذات قلب نقى طاهر ، كما فعل فى مسرحيتى
« سيجفريد » (*Siegfried*) و « أمفريون » (*Amphitryon*) ولا الى فتاة
ساحرة تحول كل شىء الى سعادة كالحال فى مسرحيتى «الحن الاضافى»
(*Intermezzo*) و «أوندين» (*Ondine*) ، انما أسند هذه المهمة الى «مجنونة»
كما لو كان العيش فى عالم مزيف فاسد لا يقتضى أن نعمل على تطهيره
مما يدنس فحسب ، وانما ينبغى أن ننبهه وننصرف عنه الى عنصر الخيال
والدعابة القائمة !

أجل الدعابة القائمة ! . فلا شك أن جيروود أصبح قائم الدعابة ،
لاذع التفكهة فى آخر أيام حياته .

كان جيروود اذن ينزع الى خلق لون من المسرح يعتمد أكثر مايعتمد
على فن الحوار ، يصوغه فى لغة موسيقية ، ويسوقه مساق الترتيل
والتدبيج . أما المعنى فيأتى عنده فى المرتبة الثانية ويحىء الاهتمام به
بعد النظر فى اللفظ والتعبير . ذلك بأنه كان يرى أن المسرح لا يستهدف
الافهام أو التفهيم وأن الذى يطلب اليه ذلك هو الذى لايفهم رسالة المسرح
ويقصر دون مداها .

وهكذا انساق جيروود وراء الصنعة اللفظية والتجويد اللغوى .

ولكن الناظر في مسرحه يراه وقد أفلت من مخاطر هذا الانسياق وأصبح بنجوة من مزالق هذا الاتجاه ، فلقد كانت تكمن وراء الالفاظ آراؤه التي اعتقد فيها واعتز بها والتي كان يسكب فيها عصارة روحه وخلاصة قلبه ، مما يسم الاعمال بسمة الخلود ويطبعا بطابع البقاء .

اذن فهو لا يقصد سوى المزاح والتفكهة عندما يطلب اليه ألا نحاول فهم شيء من مسرحه ، فرواياته في حقيقة الامر تزخر بالنقد وتفيض بروح السخرية التي تعطي دروسا قيمة . فهي مسرحيات ذات أهداف معنوية ، لا تنبع الا من عقل مفكر وذهن لمّاح .

ولقد قال فيها « برنشتين » أحد كتاب المسرح المعاصرين : « ان مسرحيات جيروود تنتمي الى ذلك الادب الرفيع المشرب بعير الثقيف والتهذيب » .

٣ - جان كوكتو (١٨٨٩ - ١٩٦٣)

Jean COCTEAU

ولد «جان كوكتو» (Jean Cocteau) في الخامس من يوليو سنة ١٨٨٩ بأحدى ضواحي باريس . وواتته الشهرة مبكرا بفضل موهبته الشعرية الفريدة ، كان يتردد على شعراء عصره وأدبائه أمثال « ادمون روستان ومارسيل بروسست وموريالك » ، وفي سنة ١٩١٧ تعرف الى الرسام بيكاسو ، وإلى جانب الشعر والقصة والفنون التشكيلية . اشتغل بالتأليف المسرحي ، وانضم في سنة ١٩٣٠ الى اسرة «الكوميدي فرانسيز» ، ثم اشتغل بالسينما وقدم أول فيلم سينمائي له سنة ١٩٣١ بعنوان «دم الشاعر» . وبفضل هذه المواهب المتعددة انتخب عضوا في «الاكاديمية فرانسيز» في نوفمبر سنة ١٩٥٥ .

ليس من اليسير اطلاقا أن تتحدد شخصية كوكتو في كلمتين أو سطرين ، فان غنى انتاجه المتنوع وتعدد مواهبه جعل منه شخصية غير بسيطة يتعذر فهمها ، الى حد تضاربت معه الآراء والاقوال في فهم أعماله الفنية وتقييمها ، ولكن الشعر هو المركز الذي تتشعب ألوان التعبير لديه ، ومن حوله تدور أساليبه المتعددة في الانتاج الفني . فتلاحظ في أسلوبه أن الفكرة تقفز فوق الجمل والعبارات وتتخطاها ليتحدد مفهومها في تصوير رمزي أو استعارة أو تورية لفظية ، كما لو كانت سبيل التعبير ناضجا كبير السن ، فهو جمهور رديء ! » .

وغالبا ما تبدو كتاباته أشبه بصفحات اليوميات اذ يعرض لتحليل نفسيته أو نفسية الآخرين من يوم الى يوم ، ولشدة نزعه الى هذا اللون من الادب ألف كتابا بعنوان « يوميات مجهول » ، ويعتبر هذا الكتاب من أغرب مؤلفاته اذ سجل فيه آخر اختبارات في التحليل النفساني ، كما عرض فيه المفاهيم المختلفة لمعنى الفضاء ، ومعنى الزمن ، تلك المفاهيم التي ترجمها الى صور في فيلم « أورفيه » الذي نال نجاحا خالدا . وسوف نقتصر في هذا المقال على الحديث عن مسرحيات كوكتو وفنه كمؤلف مسرحي :

كان كوكتو شديد الإعجاب بالمرح ، وكان من الطبيعي أن تغلب عليه النزعة الشعاعرية في التأليف المسرحي ، كما حدث ذلك في كتابة القصة . بل انه يرى أن المسرح يجب أن تغلب عليه الشعاعرية والخيال اذ يقول : « ان المسرح هو الطفولة ، واذا أراد الجمهور أن يعتبر نفسه ناضجا كبير السن فهو جمهور رديء ! »

بدأ كوكتو انتاجه المسرحي في سنة ١٩٢٠ على مسرح «الشانزليزيه» بباريس بملهاة راقصة اسمها « جاموس على السطوح » نالت قسطا كبيرا من النجاح ، وبعد ذلك بعام واحد قدم مسرحية غنائية بعنوان : « عرائس برج ايفل » فنالت نجاحا أكبر ، ويعلق عليها كوكتو قائلا :

« انني أضىء كل شيء وأبرز كل شيء ، أتحدث عن الفراغ يوم العطلة الأسبوعية وعن الحيوانات البشرية وعن الاصطلاحات المطروقة والكلمات المألوفة وعن تنافر الآراء لحما وعظما وعن وحشية الطفولة وعن الشعر ومعجزة الحياة اليومية : تلك هي مسرحيتي التي أحسن فهمها الشباب الموسيقيون الذين عزفوا أنغامها » .

وبعد المسرح الغنائي الراقص اتجه كوكتو الى لون آخر وهو أن يتناول شكسبير والأدباء القدامى ليلبسهم ثوبا حديثا يجرده به التراجيديا من هيبتها أو جلالها التقليدي : ففي سنة ١٩٢٤ قدم رواية « روميو وجولييت » على المسرح ، واكتفى بأن أبرز الهيكل الذي وضعه شكسبير، ثم أضفى عليه طابعا حديثا من حيث الملابس والمناظر وحركات الممثلين وايقاع خطواتهم الذي يشبه ايقاع الرقص .

وكذلك قدم مسرحية « أنتيجون » في مناظر من رسم « بيكاسو » وأنغام لموسيقى معاصر اسمه « أونيجر » وكأنه بذلك قد صب مسرح «سوفوكل» في قالب معاصر .

وكل مايفعله كوكتو في هذا التجديد هو أنه يخلق فوق المسرحية القديمة وكأنه يتطلع اليها من نافذة الطائرة وهي تجوب الفضاء ! ويسبر به التجديد الى أن يقدم مسرحية «أورفيه» سنة ١٩٢٦ فلا يكتفى بالتجديد على هذا النحو ، انما يقدم ملهاة جديدة من ابتكاره المطلق حول موضوع قديم : فالرواية مليئة بالابتكارات المذهلة : فمن حصان يبعث برسائل غامضة الى شخصية « الموت » تظهر في ثوب السهرة ، ثم يرتدى « الموت » ملابس الجراح ويأتي مع مساعديه من خلال المرايا !

وفي سنة ١٩٣٤ قدم مسرحية « الآلة الجهنمية » وهي أيضا تجديد

يضفى ثوب الشبَاب على أسطورة « أوديب » وفيها يعرض لنا الشاعر كوكتو احدى الآلات الدقيقة الصنع ابتكرها آلهة الجحيم لآبادة الانسان بطريقة حسابية ، اذ تشحن الآله ويمتلئ الزمير امتلاء تاما لتدور آلة التعذيب فى بطء طيلة حياة الانسان ! وهكذا يطمئن آلهة الجحيم الى أن عذاب الانسان لن يتوقف بفضل احكام هذه « الآلهة الجهنمية » . ويتمشى هذا الوضع مع مفهوم كوكتو عن تعب الوجود وعناء الحياة اذ يعرف الانسان بأنه « ملاك عاجز منفى عن السماء ! »

ولعل أروع ما أبدعه الشاعر كوكتو فى التأليف المسرحى هو هذا البعث الجديد للأساطير القديمة وهذا الأسلوب المبتكر فى اقتباس فكرة من « سوفوكلى » أو غيره وادماجها فى اقتباسات أخرى من علم التحليل النفسانى وأساليب التعبير الواقعى « والسيرىالى » ، ثم الجمع بين هذه العناصر كلها فى صورة وحي شامل والهام متكامل ، وكأن هذا الوحي أو ذاك الإلهام قد نزل عليه بهذه الافكار وتلك الأساليب دفعة واحدة ليملى عليه قصة مسرحية متناسقة تمام التناسق ، تجمع بين الدقة والغموض فى آن واحد وتمتاز بغنى الابتكار والتجديد .

غير أن أول نجاح كبير عرفه كوكتو فى عالم المسرح كان فى سنة ١٩٣٧ حين قدم مسرحية « فرسان المائدة المستديرة » ، فهى تنقل المتفرج الى عالم السحر والخيال ، اذ يرفع الستار عن قصر يسيطر عليه ساحر ويزخر بفنون السحر . وما ان يظهر « جلعاد » الشديده الطهر والنقاء والذى ينقى من المفاسد ويظهر من السموم ، حتى تحل الكارثة وتعم القوضى فى ذلك القصر الذى استسلم لسلطان السحر .

وفى الفصل الثانى نجد أنفسنا أمام الساحر « ميرلان » الذى يخدر بسحره القصر ومن فيه ، ويسخر هذا الساحر خادمه الصغير لارادته ، فيحوله كما يطيب له الى هذه الشخصية أو تلك ، ولسكننا نرى أن قوة « جلعاد » الروحانية الشديدة الطهر والنقاء تنتصر على هذا السحر كله وعلى فنون ذلك الساحر ، فلا يلبث أن يفتضح أمره . وقد أسقط فى يده ، فلا يجد ما يدفع به النهم عن نفسه .

وفى الفصل الثالث يتخلص القصر من فنون الشعوذة والسحر وتتضح الحقيقة أمام العيون . وما ان يرى الناس الحقيقة حتى ينكشف أمر الملكة وتكون فضيحتها أول مظهر لاعلان الحقيقة وبطلان السحر . فيغمرها الخزي والعار ولا تلبث أن تموت ، فيأمر الملك بطرد الساحر

« ميرلان » من المقصر ، فيسأله هذا الساحر متهكما : ترى هل تقوى على الحياة وحيدا ؟ فيجيبه الملك :

« اننى أؤثر العيش مع الموتى الحقيقيين على الحياة المزيفة ! » •

ذلك هو الدرس الاخلاقي الذى تنادى به المسرحية ان صبح أن لها مغزى أخلاقيا ، ويتحفظ كوكتو نفسه من نزعة القراء أو المتفرجين الى استخلاص مثل هذا المغزى فيقول : « انها صدفة مسرحية بحتة أن يحدث فى رواية « فرسان المائدة المستديرة » أن ينتصر ما جرى العرف على تسميته بالخير ، فيهزم ما جرى العرف على تسميته بالشر ! ففى رأى أن هذه الظواهر تصدر دائما عن نظرة المعنى بعلم الاخلاق الى المسرحية ، وهى فيما أعلم أسوأ نظرة للمسرحيات •

وفى العام التالى (١٩٣٨) قدم كوكتو مسرحية «الوالدان الفظيعان» وتبدو لأول وهلة أنها « ميلودراما بوجوازية » ، أى مسرحية اجتماعية خفيفة ، الا أنها فى الواقع مأساة مثيرة للعواطف ، اذ يتسم الوالدان الفظيعان بحياة الفوضى فتسير أيامهما على غير هدى : فالأم «ايفون» تتسم فى عمرها الناضج وسنها المتقدمة بسمات الطفولة من حيث عدم التبصر وعدم الشعور بالمسئولية ، فتقضى حياتها متدثرة «بالروب دى شامبر» ، وقد تركت لساعات السجائر آثارها عليه ، أما شعرها فيبدو نائرا مضطربا من شدة الاهمال تماما مثل فراشها الذى لم تمسه يد الترتيب أو العناية •

أما زوجها فهو مخترع يعيش فى تفكيره واختراعاته التى لاتدر عليه. أى كسب ، لذا تجرد من النظرة العملية الواقعية للحياة • فلا غرابة أن شب ابنهما « ميشيل » مدلا وأراد أن يتزوج فتاة تعمل فى دار للتجليد، ولكنها بالرغم من جمالها لا تنتمى الى بيئته ولا الى مستواه الاجتماعى ، فيعارض الوالدان فى ذلك الزواج اذ أن لهما من المجتمع البورجوازى المساوىء دون المحاسن •

ويوشك الوالدان أن يفرقا بين المحبين ، ولكن الخالة « ليو » التى تمثل روح « النظام » تظهر فى الوقت المناسب لتنقذ الموقف وتنظم كل شيء • أما الأم فتضيق ذرعا بسعادة ابنها ولا تحتمل أن ينازعها فى حب ابنها منازل ، فتتناول السم لتسقط ميتة على خشبة المسرح ، وبموتها يستتب النظام ويهنا المحبان ثم تتزوج « ليو » المخترع زوج شقيقتها الذى ظلت ترعى حبه فى قلبها عشرين عاما •

ولقد اقتبس المسرح القومي هذا الموضوع وقدمه بعنوان « بيت هن
زجاج » فى نجاح يستحق الإعجاب والتقدير . .

وفى سنة ١٩٤١ قدم كوكتو مسرحية « الآلة الكاتبة » وتبدو فى
مظهرها رواية بوليسية ، اذ تدور أحداثها حول خطابات مجهولة غفل من
الامضاء ، تسبب الذعر فى المدينة وتقلبها رأسا على عقب ، بل وتدفع عدة
أشخاص الى الانتحار ! ويتساءل المتفرج : من صاحب هذه الرسائل
المغزقة ؟ وإذا بالتحليل النفساني يقودنا الى معرفة المذنب ، انها أرملة
ألهب قلبها الحقد المرير فأخذت تتعزى فى ترملها بإفساد الحياة على
الآخرين وتسرى عن نفسها بأن تقوم بدور المهيمن على العدالة والمشرف
على توزيع الخير وانزال العقاب بالناس وفقا لما تراه حقا وعدلا وهو فى
الواقع حقد وضغينة ، اذ تقول :

« لقد أخفيت مرارة قلبي وآليت على نفسي أن أتحمل كل شيء فى
صمت وسكون ، وأخذت أنسج بنفسي خيوط حياتي الهادئة واذا بالحقد
يخرج من قلبي كخيوط من حرير ، وأخذت خيوط الحقد الحريرية هذه
تنسب خيطا خيطا من قلبي المرير ، وأخذت يدأى تنسجان هذه الخيوط
وتبدران الحقد فى كل مكان ، كنت أتربص بضحاياي وألف حولهم خيوطى
الى أن ينتهى بهم الامر الى الانتحار ! كنت أشعر بالسخط نحو المدينة
بأسرها ، كنت أشعر بالسخط على مظاهر السعادة المزيفة والتقوى المزيفة
والبذخ المزيف ، وعلى ذلك المجتمع المناقق الاناني الذى لا يجسر أحد على
مهاجمته .

« أردت أن أحرك هذا الوحل وأهز ذلك الطين هزا عتيفا فأهاجم كل
شيء وأفضح كل أمر ، وأخذني دوار جارف أطاح برشدي ، فاخترت دون
أن أدري أشد الأسلحة قذارة ودناءة ، ولو أن الظروف لم تعترض سبيلي
لذهبت فى طريقي هذا الى أبعد مدى . أجل ! اذن لطهرت المدينة من
القذارة ! فلم أعرف قط شخصا واحدا نقيًا طاهرا ، واذا بكم تعترضون
سبيلي ومن ثم تشعروننى بالخجل ، بالخجل من نفسي ومن مشروعي
الدنيء آ »

وهكذا تفشل هذه الأرملة الحقود فى رغبتها البغيضة فى نشر
العدالة على طريقته الخاصة . وإن كانت هذه المسرحية تقوم على التحليل
النفساني فان هذا لا يعنى أن كوكتو يؤمن بأن هذا التحليل هو العنصر
الأساسي الذى تقوم عليه المسرحية : ففي سنة ١٩٤٦ قدم مسرحية
أخرى ، « النسر ذو الرأسين » ، وهى خالية تماما من أى تحليل نفساني .

انها دراما رومانتيكية كان يود كوكتو أن يسميها « الملكة الميتة » ولكن « مونترلان » كان قد سبقه الى اختيار هذا العنوان لاحدى مسرحياته منذ أربع سنوات .

ولقد حرص كوكتو على تجريد مسرحيته من العنصر النفساني الا فيما يتعلق بشخصية الشاعر التي أرادها تجسيما حيا لشخصية « الابن المزعج » التي صورها في احدى قصصه التي تحمل هذا الاسم . ولقد عمد كوكتو الى ذلك اذ يصرح قائلا : « لقد عقدت العزم (أو على الأصح ان شيئا فى نفسى قد عقد العزم) على أن أقدم عملا خاليا من علم النفس التقليدى ، فعلم النفس بالمعنى الصحيح يفسح المجال للون آخر من علم النفس الذى يتسم بالبطولة . وبمعنى أوضح أقول : ان نفسية أبطالنا لا تشبه النفسية العادية الواقعية الا بقدر ما يشبه رسم الأسد أو الفيل الحيوانات الحقيقية . فان سلوك البطل فى المسرحية يشبه الأسد الذى تراه على قطعة من النقود أو على وسام من الأوسمة . وأعتقد أن مسرحية كهذه لا ينبغي أن يراها أو يقرأها علماء النفس أو المعنيون بعلم النفس . ولكى يتسنى لى تقديمها للجمهور ، كان لزاما على أن أستعين بالمناظر المجدبة والملابس الجميلة وبفن . ممثلين ممتازين مثل « أدويج فيير » (Edwige Feuillère) و « جان ماريه » (Jean Marais)

كان من الطبيعى أن يتعرض كوكتو لهجوم عنيف من النقاد الذين لا يستسيغون هذه النزعة فى التأليف المسرحى ، ولعل أشد نقد تعرض له كوكتو هو هجوم « فرانسوا موريك » على مسرحية « باكوس » فى سنة ١٩٥٢ ، اذ زعم موريك أن كوكتو يسخر فى هذه المسرحية من الله ومن الدين ومن المبادئ السياسية ، ولكن فى الواقع نجد أن كوكتو لم يتعرض لفكرة وجود الله فى هذه المسرحية ، بل ليس لها أى هدف دينى أو سياسى انما يعرض فيها كوكتو نماذج لهؤلاء « الابناء المزعجين » الذين يروحون ضحية الفوضى فى التربية أو فى نظام المجتمع .

ويركز كوكتو فنه فى الفصل الثانى حيث يعلن سحق ذهن والعلم على التقاليد بصفة عامة وعلى الاوضاع الدينية بصفة خاصة ، مؤثرا على الدين الكاثوليكي تعاليم باكوس الى الخمر لما تتسم به من قوة الذكاء وبساطة الفطرة .

ولو أن هذه المسرحية تعتبر فاشلة من الناحية الفنية ، فانها نماز بجودة اللغة وجمالها وبالروح الشاعرية المتأنقة .

وفضلا عن هذه المسرحيات وغيرها - ألف كوكتو عدة روايات من

فصل واحد أهمها رواية « الصوت البشرى » سنة ١٩٣٠ . وتمتاز هذه المجموعة بالاصالة والابتكار والطابع المسرحي الرفيع الى جانب بساطة سبل الاخراج ، مما يغرى الممثلين بالاقبال عليها ليبرزوا ألوان الانفعالات الفنية فى قوتها وتأثيرها .

هذا الى أن هذه المجموعة تقوم على شخصية واحدة تقف على خشبة المسرح لمدة نصف ساعة أو أكثر تتحدث فى التليفون أو تنتظر بجواره ردا ممن تحب يرد الى قلبها الأمل فى الحياة .

كوكتو ساحر موهوب ، و «شاعر يمل التقاليد ويمج ما هو مطروق ومألوف » . انه « طفل مدلل » . ان انتاجه هش هزيل . . يتميز « بالبراعة والمهارة ، والذكاء العكسى المقلوب » . . تلك هى بعض الآراء والأحكام التى يقولها نقاد اليوم عامة فى كوكتو وفى انتاجه الفنى . ولا شك أن هذا الساحر البارع يعانى الكثير من عيوب السحر والبراعة، فهو يدفع ضريبة عبقريته ومرونة مواهبه ، اذ يخلط الفن بالشعر ، الى جانب الابتكار والتجديد فى مختلف الالوان الفنية ، كما أنه لا يحسن اختيار نوع الفن الذى يلائم هذا الانتاج أو ذاك ، فيرسل العمل الفنى كمن يطلق صواريخ الأعياد القومية فى جميع الاتجاهات ، اذ خبر الفنون كلها ومن ثم وقع فى أخطاء كثيرة بسبب هذا الخلط بين ألوان الفن وأساليب الصنعة والخيال الذى يشبه السحر . لذا جاءت أعماله متضمنة أرفع مراتب الفن الى جانب أسوأ العيوب التى ينفر منها العقل أو الذوق السليم : كان يجعل الزهرة تتكلم ، والتمثال يصوب سهامها قاتلة ، والشاعر يسير على سقف البيت ، الى غير ذلك من الأعمال التى تصدر عن ساحر والتى لا تليق بشاعر أو فنان موهوب مثل كوكتو . .

وبالرغم من هذه المآخذ فان الفضل يرجع الى كوكتو فى دعم روح الشعاعية فى المسرح ، اذ يضيف هذه الروح على جميع الاحداث وكأنه يستخرج من النبات السام بخورا زكى الرائحة ، أو يجعل الموجة العارمة تبعث أنغاما عذبة . واليه أيضا يرجع الفضل فى أن يسمو بخيال المتفرج ليكشف له عن الأجواء الغامضة التى تحيط به فيعينه على استقبال الانغام والأصوات التى تسبح فى الفضاء ليلتقطها القلب المتعطش الى السعادة والهروب من الواقع .

٤ - « هنرى دى مونترلان » (١٨٩٦ -)

Henri de MONTHERLANT

ان الكاتب الذى يعبر عن آرائه الشخصية فى انتاجه القصصى أو المسرحى يعطينا فى أغلب الاحيان صورة واضحة عن طباعه الشخصية وعن أخلاقه وصفاته . وبمعنى آخر فان شخصية المؤلف وآراءه وما يتسم به من محاسن وما يؤخذ عليه من مساوئ ينعكس هذا كله على الشخصيات التى يصورها فى مؤلفاته والتى تنطق بلسانه فى حوار القصة أو المسرحية .

ولكن فى بعض الاحيان نرى الاديب يتجرد من شخصيته ليروى قصة خيالية أو يؤلف مسرحية تاريخية أو يعالج فى كتابه موضوعا اجتماعيا ، مما لا يتيح لطباعه الخاصة أن تنعكس على كتاباته ، وعندئذ يتعذر عليه أن يصل بين نفسه وبين القارئ ، فيتسم انتاجه بلون من الجمود يسلبه الحيوية والقوة .

لذا نرى معظم الأدباء يكشفون - عن قصد أو غير قصد - عن مكنون تفكيرهم وجوهر طباعهم ومعالم شخصيتهم ، فى كل مايكتبون ، أيا كان نوع الموضوع الذى يعالجه . ومن أبرز الأمثلة فى الأدب الفرنسى ، لهذه الجماعة من الأدباء هو الكاتب المعاصر « هنرى دى مونترلان » Henri de MONTHERLANT إذ أن شخصيته بأكملها ، بما تحمل من عيوب ، تتجلى فى مؤلفاته ، كما تجرى على ألسنة الشخصيات التى يرسمها فى قصصه وفى مسرحياته آراؤه وفلسفته ، فتأتى مؤلفاته صورة صادقة لأخلاقه وطباعه .

يتميز مونترلان باعتداد صارخ بنفسه ، ولعله ورث هذا الاعتداد بالنفس من الدم الاسباني الذى يجرى فى عروقه ، وكأنه طوال عمره يصارع ثيران الحياة فى ثقة واعتداد حتى يصرعها ليظل فى حلبة العالم وحيدا مرفوع الرأس ، فهو فى الواقع ينزع الى العزلة بدافع من الكبرياء المتأصلة فيه ، إذ لا يرى فى المجتمع أو فى الأفراد ما يجذبه اليهم ، بل يرى أن عليهم أن يسعوا اليه كما يسعى الناس الى الله فى علياء عزلته .

ولقد بلغت به الكبرياء حدا أصبح معه يحتقر حتى تقدير الناس
لادبه ولانتاجه : فبدلا من أن يرى فى رسائل القراء المعجبين صلة للحب
المتبادل بين المؤلف وجمهور قرائه ، وتيارا عاطفيا تتم دورته حين يسرى
بين قلبه وقلوبهم ، نجده وقد نظر الى هذه الرسائل كقربان الشكر يقدمه
المتعبدون لالههم اعترافا منهم بالفضل وتقديرا منهم لجمال الابداع !

ومن عامين تقريبا حين فكر بعض أعضاء المجمع الفرنسى
(L'Académie Française) فى ضمه عضوا اليهم قامت مشكلة تقديم
طلب العضوية ، اذ تقضى القاعدة بأن يتقدم الراغب فى عضوية «الأكاديمية»
بطلب اليها ، وهيئات لكبرياء مونترلان أن تتقدم بمثل هذا الطلب ، فهو
لا يحسد «الأربعين الخالدين» - وهو اللقب الذى يطلق على أعضاء
المجمع الفرنسى - على ما هم فيه من شرف وتكريم ، بل لا يرى فى هذه
العضوية شرفا يصبو اليه ، فلجأت سكرتيرية المجمع الى فحص اللوائح
حتى وجدت مخرجا لذلك المأزق ، وهو أن تتقدم الأمانة العامة للمجمع
باقترح انتخابه عضوا ، ولقد تم ذلك فعلا فلم يذهب ليشكر أحدا من
ناخبيه كما تقضى بذلك التقاليد ، واكتفى بقبول دعوة وجهها الناشر الذى
يتكفل بمؤلفاته ، الى شرب نخب نجاحه فى وجود بعض ناخبيه باحدى
ردهات دار النشر ، ولم يأخذ أحد على مونترلان هذه الكبرياء المغالى فيها
والتي لامبرر لها ، لانهم يعرفون طباعه من خلال مؤلفاته ويدركون آراءه
من حوار شخصياته .

بل يدرك الجميع أن الوقاحة ركن أساسى من أركان عبقرية مونترلان ،
اذ لا غنى له عنها ، ولكنها لون معين من القحة ، تلك التي ينطعم بها من
يحيا فى عزلة ، فيستمد من الوقاحة السبيل الى الوصول بينه وبين الحياة
فى قالب يلائم عجرفة السخط المتعالية !

ففى الواقع يكمن داخل مونترلان انسان لا يدري ماذا يصنع بحياته؟
فمن يعرف عنه حب العزلة يرى أنه خلق ليكون متصوفا أو راهبا ، ومن
يلمس فيه نزعة الاعتداد بالنفس والرغبة فى الانتصار على الدوام ، يحكم
أن السلك العسكرى خير مجال لتحقيق ميوله ، ولكنه أصبح كاتباً واديباً
وظل ينزع الى العزلة وتسيطر عليه الكبرياء ويؤرقه الطموح :

أما عن العزلة فتحمله على أن يخلو بنفسه مع التسامى والخلود ،
مع الاله السرمدى .

وأما عن أعمال البطولة التي تتطلع اليها الكبرياء ويهدف اليها الطموح
فانه يحاول عبثا أن يحققها ، وهكذا تمتد به السنون فى طريق الحياة

الطويل ، فيخشي على نفسه الضياع في طريق تتربص فيه السخرية للطموح الذى ينشد البطولة ، وعلى هذا الطريق يحرص مونترلان على أن يدفع شبح السخرية والسخف الذى يتهده بهجمات الوقاحة وضرباتها ، يهرب بها من كتاب الى كتاب ، عسى أن يحقق من ورائها البطولة التى يصبو اليها ، فأخذ يخلو بنفسه فى كتبه ليقف بها وجهها لوجه أمام موضوعات تروق له ، يجول فيها بتعليقات الازدراء والاحتقار لعله يشبع بها كبرياءه !

وكان الحب من أهم الموضوعات التى تعرض لها حين كتب قصته بعنوان « الفتيات » سنة ١٩٣٦ ، فتجلت فيها فظاظة أخلاقه وبعده التام عن رقة المعاملة ، فبالرغم من رشاقة أسلوبه ومهارته فى التخلص من المواقف المحرجة و المحرجة ، نراه قد أسلم نفسه الى الفظاظة فى معاملة النساء ، بل أراد من وراء الافراط فى معاملة النبـل الرقيق بفظاظة أن يجعل الفظاظة نفسها تبدو نبلا فى التصرف : فهو يجيد فن تقديم عيوبه على أنها محاسن ، والاقناع بأن ما ينقصه ويفتقر اليه انما هو من قبيل المزايا الفريدة !

وان كانت قصة « الفتيات » تدور حول موضوع الحب فانها فى الواقع قصة العجز عن الحب وقصة الرغبة فى أن يكون الانسان (أى مونترلان) محبوبا . ولعل عجز الانسان عن الحب أمر يلزم رغبته فى أن يكون محبوبا ، بل كلما اشتد احساس الانسان بالعجز عن الحب ، قويت رغبته فى أن يكون محبوبا من الجميع . وان انسانا مثل مونترلان ، حين يشعر بأنه فريسة هذه الرغبة فى أن يكون محبوبا ، وانه فى الوقت نفسه ضحية هذا الجفاف الذى يحرمه الحب - حين يشعر بهذا وذاك ، يفكر فى أنه أصبح الها وشيطانا فى آن واحد : الها لأن الله وحده هو الذى له الحق فى مطالبة الناس بحبه حبا لا نهاية له ، ثم شيطانا لأن العجز عن الحب هو عقوبة الكائنات التى حل عليها سخط الله ولعنته !

تلك هى الأزمة النفسية التى تؤرق بطل قصة « الفتيات » - واسمه « بير كوستالز » - وهو يعبر عن شعور مونترلان بصورة أكثر وضوحا وجلاء مما يستطيعه مونترلان نفسه ، ولقد أحس « مونترلان » بأن هذه الشخصية هى فى الواقع لسان حاله ، فأراد أن يدفع هذه الفكرة عن نفسه ويزيلها من أذهان الناس ، منذ الصفحة الاولى من كتابه هذا فقال: « وان كان من المؤكد أن المؤلف قد أودع شخصية البطل جزءا من نفسه ، فان خطوطا كثيرة من صفات هذه الشخصية بعيدة كل البعد عن نفسية المؤلف » .

ولعل مونترلان قد كتب هذه السطور ليقنع بهما القارئ الذى لا يقدر الفرق بين الروائى الأصيل والروائى المزيف : فالقارئ اللبيب يدرك أن مونترلان ، بهذه الكلمات ، يسئ الى عبقريته كروائى أصيل . والحقيقة هى أن الروائى الجدير بهذا اللقب يتحلل من خبايا نفسه ويمكنون أسرارها فى ثنايا شخصياته حين يرسمها ، فيطبعها بانطباعاته . وكأنه بذلك يحاول التخلص من الرواسب الكامنة فى قرارة نفسه والأسرار التى لا يعلم أحد شيئا عنها .

وهكذا جاءت شخصية « كوستالز » بمثابة « مونترلان » آخر أدق وأوضح من مونترلان الأصلى : فالبطل بالقياس الى المؤلف هو شخصية المؤلف التى لم يجسر أن يكون عليها ، تلك هى قاعدة عامة أو شبيهة عامة فى المؤلفات التى تعكس صورة المؤلف . وحين نرى أن بعض العبارات التى تأتى على لسان بطل القصة لم يسبق لها أن صدرت عن المؤلف فمعنى هذا فى الغالب أن المؤلف لم يجسر على ذلك من قبل ، وأنه تمنى لو استطاع ذلك ، فهو لهذا ينطق بها على لسان بطل قصته .

ففى قصة « الفتيات » يقول كوستالز : « اننى أسخر من البشرية » ، وإن كان مونترلان لم يسبق له أن أعلن هذه الفكرة فإن تصرفاته وروح تفكيره تعلنان جميعا أنه يتمنى لو استطاع أن يسخر من البشرية .

وهناك ناحية أخرى ترتبط بطابع السخرية وهى نزعة الكبرياء التى لم يكن بد من أن ينطبع بها بطل قصة مونترلان ، فيقول فى موضع آخر : « لو كنت الها فان ما أحبه فى المخلوقات هو نعمتى عليهم » . ولعل هذا القول تجسيم للكبرياء فى أوقع صورها . فلما عجز عن أن يصبح انسانا بقلبه ومشاعره ، أراد أن يكون الها بتعاليه وكبريائه !

واننا نلتقى بهذه الروح التى تجمع بين الكبرياء والازدراء فى شخصيات المسرحيات التى كتبها مونترلان .

ففى رواية « ابن بدون الدين » ، يقف البطل متعجرفا حين تقول له احدى الأمهات : « ان الاحتقار والازدراء متأصلان فىك كداء عضال » . فيجيبها على الفور : « ليتنى أستطيع أن أحقن الأمة بأسرها بهذا الداء » . اننى أود أن أكون للشعب أستاذ الاحتقار والازدراء ،

ثم يتعرض مونترلان فى الرواية نفسها للصراع العميق الذى يدور فى قلب الانسان حين يتساءل : هل العاطفة فطرة دافئة ونداء الجسد ، أو أن الحب اختيار يأتى بعد تفكير ودراسة لانتقاء ما هو ممتاز وجدير

بالاعجاب والتقدير ؟ وهل شعور الاعجاب والتقدير شرط لازم للحب ؟
وهل تبقى على حب شخص بعد أن يتضح لنا أنه غير جدير بالاعجاب
أو التقدير ؟

وتأتى الإجابة عن هذه الاسئلة فى شدة القسوة والغلظة لتكشف
عن كبرياء هذا الرجل الذى أسلم قلبه الى الأنانية والشك فى كل شىء ،
حتى فى حب الوالد لابنه . فيقول بطل القصة « جورج كاريون » : « لماذا
يتحتم على أن أهتم بولدى ما دام غيبا أو على الأقل متوسط الذكاء ؟
أننى لست أبأ بل أنا رجل يفكر ثم يختار ، لقد حرصت طوال حياتى
على أن أقضى بعينى على جميع الحمقى والأغبياء ، فلن أبدأ بابنى لأقربهم
من حولى . »

وهكذا يجف قلب هذا الرجل بين مرارة الأنانية وكبرياء الازدراء ،
فيقضى ابنه عن قلبه ، اذ تبين له أنه غير جدير بالاعجاب !

ولا شك فى أن هذه النزعة تتمشى مع موقف مونترلان من موضوع
الحب ، فكما أنه لم يوفق ، من الناحية الانسانية ، فى معالجة هذا الموضوع
فى قصة « الفتيات » ، لم يكن أكثر توفيقا فى مسرحية « ابن بدون والدين » ،
اذ ترك الغلظة والقسوة تخنقان الحب بل وعاطفة الأبوة ، ثم نراه أخيرا
يخفق اخفاقا سريعا فى معالجة الحب فى مسرحية « دون جوان » سنة ١٩٥٨ .
ولعل السبب الرئيسى فى فشل هذه المسرحية لا يعزى فقط الى عجز
مونترلان عن الحب ، انما لأنه عالج هذه العاطفة النبيلة بروح الاستخفاف
والسخرية .

وبعد الغلظة والقسوة ثم الاستخفاف والسخرية لم يبق سوى
الازدراء والاحتقار فى معالجة الحب وهذا ما فعله مونترلان فى مسرحية
« سيد سنتياجو » ، فحين يعلم بطل الرواية - واسمه الفارو - ان ابنته
« ماريانا » وقعت فى شرك الحب يقول لها : « لقد أخبرنى الناس أنك
تشعرين نحو ابن الجيران بشعور لست أدري أى شعور هو ؟ ويبدو أنكما
تتبادلان هذا الشعور فى حجرة على بعد خطوات منى ! ألا فاعلمى أننى
أمقت هذه الامور مقتا شديدا . طبعاً لابد أنك تعتقدين أنه لا أحد سواك
فى هذه الدنيا يحب أو يفهم معنى الحب ، بل انك تحتوين الكون بأسره !
ولكن خبرينى من أنت ؟ لست الا قرودة صغيرة لا أكثر ولا أقل . وكل
هذا الحب بين الرجال والنساء ان هو الا حركات قروود ! ألا فاعلمى أنك
غارقة فى تقليد القروود ، غارقة فى السخف ، غارقة فى حماقة ! »

وهكذا تطبق أشواك الكبرياء والازدراء على زهرة الحب فتأتى عليها

وتخنعها ، بل حين يحاول « الفارو » أن يرتفع بقلب ابنته الى الحب
الأسمى ، حب الخالق ، لا يستطيع أن يتجرد من كبريائه أمام الحب
السماوى ، فيقول لها :

«آه لو أدركت مرة واحدة فقط مدى جمال وجه الله ! لادرت اذن
رأسك فى الطريق لكيلا يقف بصرك على وجه أى رجل » - ونسى مونترلان
أن هذا يجافى كل المجافاة قانون الحب السماوى الذى يريد لنا أن نحب
الله فى شخص الانسان ، وأن نحب الانسان خلال حبنا لله !

واذا كانت النفسية نهيا للكبرياء والازدراء فلا تلبث أن تسرى فيها
روح أشبه بالتشاؤم : ففى الواقع تتسم نظرة مونترلان الى الحياة والانسان
بطابع العدم ، وتستند هذه النظرة الى احساس غامض أكثر مما تستند
الى حجة منطقية أو تفكير عميق ، فهو مقتنع كل الاقتناع ، وبدون أن يكلف
نفسه عناء تقديم الحجة أو البرهان ، بأن أمور الحياة كلها تتسم بالتناقض
والتضارب ، وأن حياة الانسان بأسرها يخيم عليها البؤس والشقاء !
ويطيب لمونترلان أن يستسلم الى هذا الاقتناع لانه يتيح له أن يشيد بلذة
الحواس سعيا وراء المتعة الحسية ، فهى الشئ الواقعى فى عالم العدم كما
يراه . هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى يتمشى هذا الاقتناع مع روح الكبرياء التى تملأ
عليه قلبه ولبه ، اذ يحلو لمثل هذا الانسان أن يشعر بعلو شأنه وهو
يسود بفكره فوق عالم العدم ، مهيمنا من عليائه فوق التفاهة التى تملأ
الكون .

ولعله من الأرجح اذن ألا ننسب اليه روح التشاؤم بالمعنى المألوف ،
لانه لا يشعر بأدنى حزن أو كآبة بأن يتلذذ فى هذه السلبية الشاذة .

وان الفكر الذى ينزع دائما الى الاقتناع بالعدم يتخذ لونين متباينين:
اللون الاول هو الالحاد : وغالبا ما تختلط نظرية العدم بالكفر والالحاد ،
ويبدو من تصريحات مونترلان أنه قد اتخذ هذا الموقف ، اذ صرح فى سنة
١٩٤١ فى جريدة أسبوعية أدبية (Le Figaro Littéraire) بقوله :

« اننى لست مؤمنا وأتمنى كفرنسى أن تزول من بلادى فكرة
الايمان . » أما اللون الثانى الذى قد تتخذه نظرية العدم ، فهو أن يرد
المفكر الأشياء جميعا الى فكرة مطلقة ، الى قوة الهية ، الى كائن مطلق تبدو
أمامه الحياة والأشياء كلها ، وكأنها لم تكن ، ولكن هذا الاتجاه يفترض
وجود فكرة دينية أشبه بالتصوف . والعجيب أن مونترلان استطاع أن

يجمع بين اللونين ، فهو قادر على التنقل من نظرية العدم القائمة على الاحاد الى نظرية العدم والفناء التي يرددها من يفنى في حب الله .

أما عن الاحاد فلقد رأينا تصريحاته بشأنه ، وهذا امر يتفق مع طابع الكبرياء والازدراء الذي أوضحناه ، وأما عن الفناء في حب الله ، فقد يكون مرده الى ايمان طفولته والأخلاق التي تلقنها في فجر حياته ، أو يكون مجرد نزعة فنية نحو الابداع والجمال ، يندفع اليها أديب كبير يود أن يشد نفسه الى القيم الفنية والمسرحية التي تستند الى نظرية متينة في الفكر المطلق ، فينجو بذلك من غرق الهزال والتفاهة الذي يتهدد الكتب التي تؤلف في سلبية بحثة .

ومهما يكن من أمر اللون الذي يتخذه في اقامة نظريته في العدم ، فان جميع مسرحياته تسودها دائما هذه الفكرة التي تتلخص في أن « كل ما في الدنيا باطل وفان ا » ، غير أن هذه الفكرة تبدو تارة صبيحة كبرياء تحت سماء معتمة لا تترك بصيصا من المرح أو الرجاء ينفذ خلالها ، وتارة تتجلى كنداء في وسط جو ديني يضفى معنى غنيا على جميع الاعمال والتصرفات ويكسب مشاعر الانسان قيمة من القيم الكبرى .

أما حب الانسان لأخيه الانسان فهو يختنق ويتلاشى في كلتا الحالتين : فبالنداء الديني يود مونترلان أن يتحول الانسان الى حب الله وحده ، وفي حالة الاحاد ، فالأخفاق في الحب أمر لا مناص منه ، إذ أن نظرية العدم يجب أن تركز على وجود شيء ما ، وهنا تركز على وجود الذات ، أي على الأنانية ، والحب بطبيعته لا وجود له مع الأنانية .

ففي مسرحية «الملكة الميتة» (*La Reine Morte*) نرى الملك «فرانت» لا يؤمن بشيء ، أنه أشبه بحجرة خاوية ، وحين يهيم بنفحة عاطفية نحو سيدة من السيدات نراه يأمر بقتلها دون أن يدري لذلك سببا . ثم يتساءل : « لماذا أقتلها ؟ انه عمل لا طائل تحته ، عمل مشئوم . ولكن ارادتي تشدني الى نفسي وأرتكب الخطأ برغم علمي بأنه خطأ . اذن فما دام الأمر كذلك فليس أقل من أن أتخلص على الفور من هذه الفعلة . فالشعور بالندم خير من التردد الذي لا ينتهي » .

وهنا تتجلى إبادة القلب وفقدان العقل في مأساة مطلقة للشخصية . فالنفس حين يمتصها الفراغ والخواء ، تنفجر هي نفسها فلا يبقى بداخلها حب أو عاطفة .

غير اننا لا نستطيع أن نهجد وجود اشراقات عاطفية في مسرحيات

مونترلان فهو يختتم مسرحية «سيد سنثياجو» (Le Maître de Santiago) بتأملات في عالم الحب السماوي ، بروح التصور والزهد في أمور الدنيا ليفنى الإنسان في حب الله .

ولقد أخذ عليه النقاد أن هذا الحب لا يصلح إلا لقلة من النفوس المصطفاة ، ومن ثم قد يثير اليأس في نفوس السواد الأعظم من الناس . فكتب بعد ذلك بستة أعوام مسرحية بعنوان « المدينة التي يحكمها طفل » (سنة ١٩٥١) . وإن كانت هذه الرواية غير مشهورة بقدر رواياته الأخرى ، وإن كانت لم تمثل كثيرا مثل أخواتها - فإنها قطعاً خير ما قدم للمسرح من حيث جمال الشعور الإنساني والفهم السليم لشعور الحب بين الإنسان وأخيه الإنسان ، وبين الإنسان وخالقه : ففي المنظر الأخير نرى مدير المدرسة يتحدث مع أحد المدرسين ويبلغه قرار فصل التلميذ الذي يحبه هذا المدرس ثم يقول له : « ماذا أحببت في هذا الفتى ؟ لقد أحببت روحه ما في ذلك من شك ، ولكن ألم تحب روحه بسبب غلافها الجسدى الذى يتميز بالبرقة والرشاقة ؟ هناك حب آخر. نحو المخلوقات نعرفه حين يبلغ الحب درجة معينة في فكرة المطلق بفضائل القوة والدوام والبقاء الذات ، عندئذ يقترب حبنا للمخلوقات من حبنا لله بحيث يمكن القول بأن الإنسان لم يخلق إلا ليصلنا إلى الخالق . اننى أعلم لماذا أستطيع أن أقول ذلك . لبتك تعرف هذا الحب وتختبره في حياتك ، بل لبتة يتفتح ويزدهر في قلبك فيقتادك إلى هذا الحب المجيد الأسمى الذى يصبح أمامه كل شيء قانیا » .

ومن العجيب حقاً أن تصدر هذه الفكرة النبيلة السامية عن ذلك العقل الملحد والقلب المتشكك والنفوس الغارقة في كبريائها !

تلك هي أهم اشراقات مونترلان العاطفية في مؤلفاته . غير أن مسرحه يحظى بقسط وافر من النجاح منذ عشرين عاماً حتى اليوم . وإن كان الجمهور والنقاد لا يرتاحون إلى بعض آرائه فإنهم يجمعون على جمال اللغة وبراعة الأسلوب الذى يضيف على إنتاجه بهاء يسحر المتفرج أو القارئ . فأشد النقاد قسوة يقول في مسرحه : « ليس مونترلان سوى أسلوب » .

وهذا الحكم في ذاته ، وعلى قسوته ، اعتراف بعبقريته كأديب وكاتب . وفي الواقع نرى أن جمال اللغة والأسلوب يضيف على حوار الشخصيات روعة ساحرة ويكسبهم عظمة وجلالا .

ولا يقتصر الجمال والتجديد على اللغة والأسلوب وجدهما بل انهما

يمتدان الى نظريته في المسرح فيقول : « ان المسرحية لا تثير اهتمامي الا اذا كانت الحركة والاحداث الخارجية ضئيلة بسيطة الى ابعد حد بحيث تبدو انها مجرد سبيل الى الكشف عن قلب الانسان ونفسيته ، كما ان المسرحية لا تستهويني الا اذا كان هدف المؤلف بعيدا عن تخيل أحداث محبوكة أو الحرص على بنائها بصورة آلية تقليدية ، بل يجب أن يهدف المؤلف الى التعبير بمنتهى الصدق والقوة والعمق عن بعض خلجات النفس البشرية » .

ولقد كان هذا هو المثل الأعلى الذي رسمه القرن السابع عشر « للتراجيديا الكلاسيكية » ، ولم يحاول مونترلان في البداية أن يستحدث في مفهومها شيئا من هذه الناحية ، فأخذ يستمد موضوعاته من تاريخ البطولة القديم في اسبانيا في روايتي «الملكة الميتة» و «سيد سنثياجو» ، ثم من تاريخ ايطاليا في رواية «مالاتستا» ، ولكنه لم يلبث أن طرق موضوعات معاصرة بعد أن تحلل من المبدأ الكلاسيكي الذي يحتم رسم شخصيات متجانسة ، مؤثرا أن يترك الشخصيات الرئيسية تتألق وسط سحر المتناقضات ، لا تجانس في تصرفاتها ولا انسجام ، بل تحيطها هالة من التخبط والحيرة .

ونظرية مونترلان في هذا الأمر واضحة وحاسمة اذ يقول : « يزعم بعض الناس أن رسم الشخصيات المسرحية يجب أن يكون محدد المعالم واضح الخطوط ، ولكنني أرى أن هذا مجرد عرف أو تقليد متوارث ، أذ ينذر في صميم الحياة الواقعية أن نلتقي بشخصيات على هذه الصورة الواضحة المتجانسة ، فالشخصيات في واقع الحياة ، اما فقيرة ، فتبدو خطوطها مهزوزة وشاحبة ، واما غنية فتبدو متنشعبة متناقضة ، لذا فإن الرغبة في توحيد خطوط الشخصيات وإبرازها في اتجاه واحد متجانس ، ان هي الا سعى الى رضاء ذوى الذهن الراكد بين جمهور المتفرجين ، أو محاولة اطاعة الآراء المزيفة التي يفرضها أسانذة المسرح . ولعل هذا هو أحد الأسباب الرئيسية التي تجعل الاعمال المسرحية جميعا - بما فيها من عدد ضخم من المسرحيات الشهيرة - انتاجا سطحيًا تمجّه العقليات المتعمقة الواسعة الإدراك . وقد تشتهر شخصية مسرحية من هذا الطراز وتغلّد في جميع بلاد العالم ، ولكنها تظل مجرد (أراجوز) في نظري » .

وان هذا التطرف في الحكم وهذه اللهجة القاطعة التي يعرض بها مونترلان نظرياته لى صورة أخرى من كبريائه التي تلازمه دائما .

وهكذا نرى أخلاق الكاتب وشخصيته فى مؤلفاته التى تصبح مرآة
لقلبه وعقله . ولقد قال فى ذلك القصصى الفرنسى « شاتوبريان » منذ
قرن ونصف القرن :

« اننا على يقين من كبار الادباء قد أودعوا مؤلفاتهم شخصيتهم وتاريخ
حياتهم - ومؤلفاتهم ، فالانسان لا يجيد التعبير الا عن مشاعر الشخصية
ولا يتقن التصوير الصادق الا لقلبه حين ينسب هذا كله الى شخصية
أخرى فى مؤلفاته ، لذا فان أفضل جزء من انتاج الكاتب التعبيرى انما
هو ما يقوم على الذكريات » .

ARMAND SALACROU

إن مذهب « أرمأن سالاكرو » (Armand Salacrou) في المسرح يذكرنا بزميله ومعاصره « جيرودو » (Giraudoux) فكلاهما يؤمن بالاتجاه الحديث الذي ينزع الى الجمع بين عناصر المأساة والملمهة في رواية واحدة ، وكلاهما يرى في المسرح نزعة شاعرية ، فليس لزاما على المؤلف أن يحرص على محاكاة الحقيقة والواقع ، بل له أن يترك لخياله العنان . وكذلك ينظر كلاهما الى المسرح نظرة تهذيبية فلسفية فيبحثان وراء الشعر والخيال المسرحي عن فكرة أو درس يخلصان اليه ، أما عن الصياغة فكلاهما يولى الأسلوب عناية فائقة ، إيماننا بأن للمسرح لغته الخاصة التي تختلف عن لغة الحديث المألوفة ، غير أن أسلوب جيرودو ينزع الى التأنق والباسم ، والخيال المتفائل . على حين أن سالاكرو يؤثر السخرية اللاذعة والفكاهة القاتمة !

ولشدة حرص سالاكرو على نقاء اللغة وجمال الأسلوب المسرحي نراه يستخر من تلك الجماعة التي تصوغ الحوار صياغة مفككة فيبدو و لعمري أشبه ما تكون بالاختزال ، حينما يفصلون بين العبارات بعلامات التعجب أو النقط الثلاث . . . ، ولذلك ينتمى أسلوب سالاكرو المسرحي الى الأدب الرفيع . هذا الى أنه بعيد عن مذهب الواقعية ويحمل طابع الشعر والفلسفة الى جانب قسط من التحليل النفساني .

وان كان مسرح سالاكرو يشبه في هذا كله مسرح جيرودو ، فانه لا يلبث أن يختلف عنه اختلافا جوهريا في أكثر من ناحية ، فان العالم الذي يدور في فلكه مسرح جيرودو عالم متناسق باسم ، وان كانت فكرة وجود الله لا تتجلى فيه بصورة مباشرة فانه تحل محلها قوة القدر التي تبغى دائما الخير للإنسان .

أما مسرح سالاكرو فيلقى بنا في عالم العماء المضطرب حيث يشن ضمير الانسان ويبعث صيحات الألم والسخط الى اله لا وجود له .

ولا شك في أن هذا الاختلاف يعزى الى طبيعة كل من الكاتبين

ومزاجه ، كما أنه يعزى أيضا الى اختلاف الجيل الذى عاصره كل منهما ، فالجيل الذى عاصره جيروودو كان قد جاوز الثلاثين عاما فى سنة ١٩١٤ ، وكانت تغمره روح التفاؤل اذ صمد للأزمات النفسية التى نجمت عن الحرب العظمى ، وكانت تسانده حضارة ومبادئ مطمئنة الى نفسها .

اما سالاكرو ، المولود فى سنة ١٨٩٩ ، فكان ينتمى الى جيل أحدث سنا ، جيل أصبح نهبا للاضطراب اذ سيطرت على عقله قلاقل التاريخ وحاصرت نفسه ألوان من الأحداث لا يقرها عقل ولا منطق ، فعاش فى وسط مذاهب « الوجودية » (l'existentialisme) و « السريالية » (le surréalisme) التى لا تقيم وزنا للعقل أو المنطق ، لذا نرى أن مسرحيات سالاكرو الاولى التى كتبها قبل سنة ١٩٣٠ ، تنشر مبادئ ونظريات قاتمة تقوم على التشاؤم ، وكأنها تنبئ بمقدم «سارتر» (Sartre) وكامى (Camus)

ويقينا أن هذا التشاؤم يعزى الى جو عصره ، ولا أثر لحياته الخاصة على هذه المبادئ القاتمة ، فهو ثرى ينعم بالشهرة والجاه وبمظاهر السعادة !

وتحظى مؤلفاته - وبخاصة بعد سنة ١٩٣١ - بنجاح متألق بالرغم من هجمات النقاد التى لا تهدأ .

ولعل مرد هذا النقد الى أن سالاكرو الثرى الرأسمالى قد بدأ حياته الأدبية محررا فى جريدة « L'Humanité » الشيوعية ، ولم يخف اطلاقا نزعته وميوله الشيوعية ، مما أثار سخط النقاد وسخريتهم على هذا الشيوعى الرأسمالى !

وقد امتد السخط عليه كاتبها سياسيا الى كراهيته مؤلفا مسرحيا . وهذا خلط غير مشروع ، فليس من حق الناقد المسرحى أن يسخط على مسرحية لمجرد أنه يمقت آراء المؤلف السياسية ! صحيح ان المبادئ الشيوعية خانقة ، ففيها يذوب الفرد فى المجتمع ، وتنحدر المعنويات العليا الى نظريات اقتصادية ، وتتقصص الأبديات ثوب التاريخ ، ولكن الانصاف كان يفرض على النقاد أن يذكروا ما يتميز به سالاكرو من حب عميق للعدالة ، ونزعة انسانية خالصة ، تكسب مسرحياته حيوية دافعة : ففي الواقع يعتبر سالاكرو مثلا حيا للنفس التى تأبى منظر الظلم أو الشر ، فيرى فى الشر بشاعة لا تطاق وفضيحة اجتماعية لا يصح السكوت عليها أو الاستسلام لها !

ومن ثم يفكر ويبحث عن المسئول عن هذا الظلم أو الشر ،

وحين لا يجد هذا المسئول يصبح نهياً لحزن لا يسبر له غور وكآبة لا يعرف لها مدى .

ولقد نشر سنة ١٩٥٤ ، في مقدمة مسرحية « كان الله عليما بذلك » مذكرات عن أسرار حياته وفلسفته ، وتكشف لنا هذه المذكرات عن مدى اهتمامه بمشكلة وجود الشر في المجتمع ، وكيف أن هذه المشكلة قد ملكت عليه عقله ولبه منذ فجر شبابه ، ولا سيما حين يتجسم هذا الشر في آلام الابرياء ! فلقد قرأ في مطلع حياته « حوليات » المؤرخ اللاتيني « تاسيت » (Tacite) وأفرغته قصة فتاة بريئة تحملت ألوان التعذيب والامتهان في السجن ، ثم أمر القيصر « طيباريوس » (Tibère) بخنقها ، وظلت تبعث صيحات الفزع والسخط حتى لفظت أنفاسها الأخيرة ! وظل هذا الصراخ يدوي في أذني سالاكرو طيلة حياته رمزا لسخط للبشرية على حماقة الزمن القاسية وفضاظة السلطان الغاشم . ولكنه يأبى أن يجمع في عالم واحد بين فكرة وجود الشر والظلم الاجتماعي ، وفكرة وجود الله . ومع ذلك ينزع الى أن يندسب مظاهر الشر والظلم هذه الى الله بالرغم من أنه لا يمكنه أن يؤمن بوجوده ، انما هو - في رأيه - مجرد لفظ يفرغ فيه سخطه ويصب عليه غضبه .

في سن الثالثة والعشرين ألف أرمان سالاكرو مسرحية « محطم الاطباق » في فصل واحد ، ولكنها لم تمثل قط ، بل لم تكن صالحة للتمثيل ، وتنحصر قيمتها في أنها تعطي فكرة مركزة عن جوهر الأعمال المسرحية القادمة ، فهي تتضمن العناصر التي ستجويها مسرحياته الأخرى: الخيال الشعاعي ، والدعابة القاتمة والبحث المستميت عن شيء يعلم أو يعتقد أن لا وجود له ، يسميه الناس « الله » لعدم وجود تسمية أخرى أفضل منها .

وتمر أحداث هذه المسرحية خلف « كواليس » ملهى ليلي حيث تروح وتغدو جماعات الرقصات والبهلوانات والمضحكين المهرجين ، وفي وسط هذا العجيج ، نسمع شكوك شاب فقد « قطه الذي يتكلم » ، ذلك القبط الذي عثر عليه في قلب « المدينة الكبرى التي تبدو كثيبة » فالطر يتساقط فوق أضواء لا تنطفئ ، والخيول تنساب في الطرقات ، والناس يخطون مسرعين في وسط الليل البهيم .

ثم يتابع هذا الفتى حديثه : « فاجتزت الشارع تاركا ورائي العدم والفناء يلتهما ، وكنت أرى آثار قدمي وكأنها آثار الموت تبعث الفزع في نفسي ، وعند عتبة باب من الأبواب ، ينفتح على ممر حالك الظلام ، بدا لي قط صغير ، عليه علائم البؤس الذي يشير الشفقة ، فرفع الى عيني

متألفتين ، قرأت في بريقهما الذهبي علامات اضطراب الضيق وقلق المحنة
التي نقرؤها في نظرة الانسان الغامض ؛ فتوقفت عن المسير واذا بي
اسمع صوتا اشبه بصوت الماكر ، ولكنه غذب هادئ ، انه صوت القط
الصغير البائس يتحدث الى بالفاظ منطوقة ، أسمعتم ؟ بكلمات ملفوظة .
« لا تبك فأننى أحبك » .

أما عنوان هذه المسرحية « محطم الأطباق » فهو مستمد من الدور
الذى تقوم به الشخصيات التى يتألم فى استخلاص الفكرة الفلسفية من
هذه المزله الحمقاء التى يتألم فى وسطها ذلك الشاب ، ولقد تخصصت
هذه الشخصية فى اضحاك الجماهير بتحطيم الأطباق ، وهى حركة رمزية فى
سنة ١٩٢٣ حيث قامت « السريالية » بمثابة مذهب يقوم على السخط
لتطهير الأوضاع أو هدم القيم القائمة وتحطيمها ، غير أن هذا التحطيم
لا يتخذ فى فلسفة سالاكرو أى لون من ألوان الغضب أو المتعة ، إنما على
الأصح يقع بدافع اليأس ، وكان هذا التحطيم ينشد تحقيق نظام يبدو
ضروريا ، ولكنه نظام مستحيل أو على الأقل نظام لا وجود له . ونذكر
هنا فقرة من الحوار الختامى بين الشاب ومحطم الأطباق ، وهو حوار
يجمع بين الهزل والعاطفة التى تهز المشاعر حيث يقول الشاب :

الشاب : اذن فأننى قبلت فعلا !

محطم الأطباق : كلا .

الشاب : وهل انا قريب من احد الآلهة ؟

محطم الأطباق : نعم .

الشاب : اذن هناك آلهة كثيرة ؟

محطم الأطباق : اننى اله الأطباق .

الشاب : اله الاطباق ؟ انت تحطم وتقول : انك اله ! او ليس عمل
الله أن يخلق ولا يحطم ؟

محطم الاطباق (تاركا ثلاثة أطباق تسقط على الارض) : اننى
أخلق قطعاً من الأطباق .

الشاب : ولكنك ان كنت الها فلا شك أنك تعلم لغز هذا العالم .

محطم الأطباق : نعم .

الشاب : لقد سهرت ليلى بأكملها وعينى مركزة فى انبوبة من

البلور ينعكس عليها ضوء شمعته واعتقدت أنه يمكنني أن أثبت أن الله بين
الوان الطيف جميعا .

محطم الاطباق : هذا ممكن .

الشاب : ولكنني لم أستطع ذلك ، وهل تلهو بالاطباق كما يلهو
الله بالدنيا والاكوان كلها ؟ .

محطم الاطباق : واحطم الاطباق كما يحطمك الله .

الشاب : لماذا ؟ .

محطم الاطباق : بحكم المهنة !

الشاب : ألا فاسكت ! لم أعد أرغب في فهم شيء من هذا . أريد الها
صالحا طيبا والا فلا .

(وهنا يتدخل عسكري المطافئ المنوطة به حراسة المسرح ويتلو
آية من سفر التكوين) .

عسكري المطافئ : لقد خلق الله العالم واستراح في اليوم السابع .

الشاب : ولكنني قد قرأت هذه القصة !

عسكري المطافئ : صحيح ، ولكن الذي لم تقرأه والذي لا يقوله
ولا يتحدث عنه أحد هو أن الله بعد أن خلق العالم والشمس والناس
قد نام . ان الله نائم . كان لابد من اله يخلق العالم ، وكان لابد من
سبات الله حتى يولد الشر هل سمعت ؟ ان الله نائم .

(وعندئذ يصيح الشاب في وجه جميع الموجودين) :

الشاب : يجب أن نوقف الله .

(ثم يقول لعسكري المطافئ) : ابحث عنه في خوذتك .

(ويقول للممثلة التي تقوم بدور منجمة) : وأنت في صدرك .

(والى الممثل المضحك) : وأنت في ابتسامتك .

(ثم يدور محطم الاطباق حول المسرح وهو يصيح بصوت مزعج) :

الله !

وتنزل الستار على هذه الصيحة اليائسة في وسط الظلام .

مسرحية فاشلة ولا شك - فلا فلسفة ولا فكرة جديرة بالعرض أمام

الجمهور ، غير أنه وراء هذه السخرية الصاخبة مشاعر من القلق والاضطراب ، وفي وسط هذا الهذيان فى عالم الخيال يكمن لون من الشعر الذى يتفاعل مع العقل ليوقظه .

وبالرغم من النقد اللاذع الذى لقيته هذه المسرحية من جمهور القراء، فقد أظهر أحد النقاد إعجابه بأسلوب هذا الأديب الناشئ وطلب إليه أن يكتب رواية هزلية فآلف مسرحية « البرج الساقط على الأرض » (*Tour à Terre*) مثلت ليلة عيد الميلاد سنة ١٩٢٥ فكانت سهرة فاشلة أثارت سخط الجماهير ، ولكن ناقدا آخر استطاع أن يكتشف من بين الآراء الجنونية التى تعرضها هذه المسرحية صوتا عميقا صادقا يخفى موهبة كامنة وأسلوبا فريدا ، فشجع سالاكرو على المضى فى التأليف ، فكتب مسرحية بعنوان « كوبرى أوروبا » (*Le Pont de l'Europe*)

ولكن مسرحية « كوبرى أوروبا » (*Le Pont de l'Europe*) هذه وإن كانت بداية نحو المسرح الحقيقى - معقدة ، تلفها سحب من الإدخنة المتصاعدة من مبادئ السيريالية ، التى لا تخضع فى خيالها الى عقل أو منطق ، فتزيدها غموضا وتعقيدا .

وتدور المسرحية حول قصة طالب يدعى « جيروم » (*Jérôme*) أصبح ملكا أعرج على بلد صغير وهمى ، فطالب له أن يجمع من حوله شخصيات تتجسم فيها أحلام شبابه ، فكون حاشيته من عضو فى الأكاديمية ووزير ووكيل المحافظة وبواب . وجعلهم يقومون على المسرح بتمثيل أدوار حياته التى كان يمكن أن يحيها لو تحقق حلمه فى كل حالة من هذه الحالات . فكان يرى نه من الممكن أن يكون كل منهم « جيروم » آخر . وكان من الميسور على جيروم الملك الأعرج أن يحيا هائنا لو انه نسي ماضيه بأحلامه وأوهامه ، ولكنه اندمج فى الشخصيات المتعددة التى كان يمكن أن يحيها الى حد تشكك معه فى شخصيته الحقيقية ، فأنتهى به الأمر الى الجنون .

أما اختيار « كوبرى أوروبا » عنوانا للمسرحية فيشير الى نقطة التقاء خطوط المترو فى محطة « سان لازار » فى باريس ، فكل خط من خطوط المترو هناك يمثل اتجاهها لرحلة مختلفة . ومن المحتمل فى نقطة البدء أن نختار هذا الاتجاه دون ذاك . ولكن هذا الاتجاه أو ذاك يصبح ضرورة حتمية اذا ما وقع الاختيار عليه .

وفى هذا رمز رائع للعلاقة بين الحرية فى الاختيار وبين الضرورة الحتمية فى حياة الانسان .

وأيأساً على ذلك فقد كنّا فى البداية أحراراً فى اختيار شخصيتنا ، وبعد أن اخترناها ، تقتصر حريتنا على دفعنا الى حمل قناع شخصيتنا الذى اخترناه حتى نهاية الحياة ، فنضطر الى قبول النتائج الحتمية التى نجمت عن هذا الاختيار ، فتمتّى اتجهنا فى خط من خطوط المترو لا يمكننا أن نعود الى الوراء لتغير اختيارنا ، وإذا ما حاولنا ذلك وقفزنا من القطار لتركب قطارا آخر فسوف يدهمنا القطار .

فأين نحن اذن من هذه المشكلة ؟ أقما زلنا فى حرية الاختيار ، فى الفترة السابقة لتحديد شخصيتنا ، أم أنه قد تم لنا الاختيار ونحيا الآن فى فترة الوفاء لهذا الاختيار ، فنقبل حياة تحرم علينا أن نكتشف الامكانيات المتعددة لشخصيتنا ، وألوان الحياة الأخرى التى كان يمكننا أن نحياها ؟

فلننصت الى ما يقوله الملك الأعرج :

« كوبرى أوربا ! انه المسر المؤدى الى كل أركان الارض ! »
فالقطارات ترحل معا ثم لا تلبث أن تتفرق ، فهل ستلتقى وجهها لوجه فى الناحية الأخرى من هذه الكرة ؟ حسنا ، حسنا ، فى الجهة المقابلة من الكرة الأرضية ان كانت القطارات ستخرج من قضبانها وتتابع سيرها دائريا كالمروحة نحو رحلات أبدية لاتنتهى . فى المساء ، كل يوم بشمسه الجديدة وغروبه المحتوم ، وكل ليلة بتشكيلة جديدة من النجوم . أه لو تركت نفسى أنزلج باحدى هذه القطارات التى ترحل ، دون أن يكون فى جعبتى اسم لبلد معين ، فأتمدّد على العربات الزاحفة ، الرحيل ! الرحيل ! لا كما نشترى منظارا مكبرا ، انما نرحل كما نموت » .

ان مسرحية « كوبرى أوربا » تعالج المشكلة الرئيسية التى طالما أقلقّت الاديب الروائى « أندريه جيد (André Gide) اذ يقول « ان الاختيار هو اقضاء ما لا نختاره ، ومن ثم يؤدى بنا الى الفقر والحرمان ، وعدم الاختيار هو انكار لكنه الحياة ولطبيعة العمل ، ومن ثم يؤدى بنا الى الاقلال والانتقاص » .

غير أن سالاكرو يعرض مشكلة الحرية على مستوى عميق فيربط بها جوهر الحياة الشخصية : فبطل الرواية - الملك الأعرج - شخص يود أن يكون ما هو عليه وان يعرف من هو ؟ ومن وراء أقنعه ألوان حياته الممكنة او المحتملة يبحث عن ذات سامية عالية ، عن ذات أبدية ! ولكنه سعى لا طائل تحته بل لا هدف له ، اذ لا يمكن للإنسان أن يكشف

لفز الحياة ، ومع ذلك يقول سالاكرو في مقدمة كتابه : « لا يمكن للانسان أن يحيا سعيدا الا فى عالم قد أدرك سر الحياة الغامض ! »

ان مسرحية « كوبرى اوربا » ، تحت ثوب الخيال المضطرب ، تخفى دراما الصراع الاليم لمشاكل ما وراء الطبيعة ، وقد اخفت هذه المسرحية أمام الجمهور وأمام النقاد .

أما أئمة المسرح ، وعلى رأسهم الممثلان « دولان » (Dullin) « وجوفيه » L. Jouvet فقد تنبهوا بصورة قاطعة الى مواهب سالاكرو ، وطلبوا اليه رواية جديدة ، فقدم فى مطلع سنة ١٩٣٠ مسرحية « باتشولى أو فروضى الحب » (Patchouli) ، فأثارت ضجة حولها ، وكانت صيحات الاشمئزاز تملو كثيرا على تصفيق الإعجاب ، فلقد أراد بها سالاكرو تعبيراً عن القلق والعطش اللذين أصبح الشباب نهبا لهما فى ذلك العصر ، حيث يقدم بطل قصته قائلاً :

« انه بطل ضعيف ، لايعرف من الحياة شيئا ، بل لايعرف انه غين سعيد ، انما سوف يكتشف ذلك ، ومن ثم يسعى الى تحقيق السعادة .
فهو حتى الآن لم يحى الا بين الكتب والدراسات التاريخية ، أو بمعنى آخر لم يحى فى الواقع الا بين احلامه . . وفى ذات يوم يعزم على أن يحيا حياته ، ولكنه يعزم على ذلك ليحقق احلامه ، فهو قادر على كل شيء الا على الاختيار ، وهنا مصدر ضعفه ، اذ يبدو له انه حين يختار انما يقضى عمدا شعورا من المشاعر ، وهذا تشويه للموضوع والتجاء الى أسهل الحلول ، فيبدأ فى دراسة الأمر من جديد ، اذ لا يمكنه أن يفكر فى شيء الا اذا فكر فى كل شيء . فلا يستطيع أن يقنع بشعور واحد ، بل عليه أن يربطه بشعور آخر ثم بآخر حتى ينتهى الى آخر شعور وهو الشعور بكيانه وبحياته ، وهذا شأنه كذلك فيما يتعلق بآرائه ، فهو يتسلق من رأى الى رأى ، ومن فكرة الى فكرة ، حتى يصل الى فكرة الله . . وكلما صعد فى تفكيره ارتفعت أجواء السماء واشتد به اليأس والقنوط . »

ان هذا التشخيص الدقيق لبطل القصة ، والذي لجأ المؤلف الى عرضه فى مقدمة الكتاب ليس دلالة طيبة على القيمة المسرحية للقصة، اذ كان يجب أن ترسم الشخصية فى وضوح تام فى ثنايا الحوار والاحداث ، دون حاجة الى عرض وتحليل فى المقدمة .

غير أن هذا التشخيص يمتاز بالوضوح ، فهذا الغلام القلق الذى لا يستطيع أن يحدد اختيارا ما ، لأنه يريد كل الاشياء فى آن واحد ،

هذا الغلام الذى يؤثر الحلم على الواقع والذى يرفض الحب ليتبين فى واقع الحياة واحداث التاريخ أن الحب متقلب وتعوزه دائما الصراحة والوضوح ، ان غلاما كهذا له نفسية الطفل الذى لا يريد أن يسلم بحاجة الانسان الماسة الى التفاهم والموامة بين أمور الحياة ، فلقد حكم على الانسان فى نظر سالاكرو أن يتألم فى طريق يجد فيه أن ما هو بشرى ليس على درجة من النقاء تستحق الحب ، وفى نهاية هذا الطريق يرى دائما أن الله يخلف الميعاد .

كانت هذه المسرحية خاتمة المجموعة الكثيرة لمسرحيات سالاكرو . . واخذ النجاح الراسخ الساحق يواتيه بعد ذلك حين قدم فى أبريل سنة ١٩٣١ مسرحية « فندق أطلس » (Hôtel Atlas) ويعزى هذا النجاح الى أنه قد زال الحجاب أو سوء التفاهم الذى كان يفصل بين المؤلف والجمهور ، ولقد بذل سالاكرو فى ذلك جهدا ملموسا اذ أخذ يتحاشى التعقيد متوخيا البساطة وعدم الحرص على أن ينشد أهدافا عالية أو عميقة ، مكتفيا بعرض قضايا الحياة اليومية ، فتجرد من المشاكل الفلسفية التى تشغل باله وبنى قصته على ملاحظة الواقع . فلقد رأى فعلا « فندق اطلس » فى أحد أسفاره فى افريقية وتعرف الى مدير هذا الفندق ، وأدرك بحاسته الفنية موضوعا يمكن عرضه على خشبة المسرح وهو : الحالة النفسية فى المشروعات الوهمية :

ونرى فى القصة أن رجلا يستسلم لاحلام اليقظة ولاوهام الخيال يدعى « أوجست » (Auguste) قد شيد وسط الصحراء فندقا بلا سقف ، وزرع اشجار التين وسط حجرات ذات نوافذ لاتفاق ، ثم يفحص الرمال التى تحيط بالفندق مؤمنا بأنه سيأتى يوم يحقق فيه ثروة طائلة حين يكتشف فى هذه الرمال منجم نحاس أو زئبق فضى ، أو على الأقل يكتشف عينا من عيون الميساء المعدنية ، ثم نراه يقدم الى صديق له يدعى « البانى » قدحا من الماء قائلا :

« تأمل جيدا ، انك فى هذه اللحظة تشرب مايجعل منك مليونيرا ، فيها هى ذى كأس نظيفة ، اننى أسكب فيها بعض قطرات من شراب الليمون فترى ماء ، ماء العين ، العين التدفئة من ضيعتى ، انظر ! انه ماء اصفر . ولكن تمهل ، لقد صار بنفسجيا ! ان هذا هو بالضبط التفاعل الكيميائى لمياه فيشى المعدنية ، أعلن عن هذه العين مثل عين فيشى تجد نفسك مليونيرا ! اننا هنا نحتاج الى رجال ينفذون المشروعات ، الى رجال أعمال بمعنى الكلمة ، فانت ترى اننى هنا بمفردى » .

ان رجل الاعمال بمعنى الكلمة ليس « أوجست » صاحب الفندق انما صديقه « الباني » ، انه يتعامل بالملايين ويتحفظ من الأوهام ولا ينساق وراء الأحلام . ثم ان بين « أوجست » هذا وبين « الباني » تظهر « أوجستين » (Augustine) التي كانت زوج الاخير وأصبحت عشيقة « أوجست » المخلصة . وحين مر « الباني » صدفة بفندق اطلس حاول أن يردّها اليه ولكنها تتردد في أن تتبعه ، ثم تقرر أن تبقى مع « أوجست » الذي يبدو لها اكثر نقاء في أوهامه وأحلامه من « الباني » في حساباته وأنانيته الجافة .

وهنا يتكشف مغزى الرواية ، وهو مغزى اخلاقي أو معنوي وليس نفسانيا ، وهو ان الحقيقة بشعة والواقع قبيح المنظر ، وان النجاح يواني النفوس التي تعطى وتهب نفسها ، وان سلطان المال يفسد القلب .

وبهذه النظرة الى المسرحية لا يصبح « أوجست » عنوانا مضحكا لروح الخيال والأوهام ، بل يصبح صورة مؤثرة لروح الشعر . بل « الباني » نفسه كان شاعرا ، وبدأ حياته ينشد مثلا أعلى ويؤلف دواوين ناجحة ، وعندئذ أحبته « أوجستين » . ثم أغراه النجاح فأخذ يسخر آخرين في كتابة كتبه ويتفرغ هو لجمع المال عن طريق الخداع والدعاية الكاذبة فهجرته زوجته .

ويجدر بالذكر أن هذه المسرحية تتضمن جانبا من حياة سالاكرو نفسه اذ بدأ حياته كرجل أعمال وحقق أرباحا طائلة ، لذا فهو يرى في « الباني » الرجل الذي لا يود أن يصبح مثله ، ويرى في « أوجست » قطعة من نفسه يود أن ينقلها ويصونها .

كما يبدو أنها لا تتعرض لمشكلة وجود الله ، ولكننا لو أمعنا في النظر لوجدنا أن سالاكرو لم يفطن هذه المشكلة تمام الافعال : فالالتجاء الى الخيال والأحلام هو هرب الانسان من الواقع حين يرى حدوده لا تطاق ولا تحتتمل ، وبعد أن بدأت القصة بهجوم السخرية على الخيال والوهم انتقلت بنا الى تمجيد شاعري للمثل العليا ولروح التفكير في المطلق ، وهذه كلها أمور يشغل بها من يفكر في مشكلة وجود الله .

ولكن ناحية أخرى في آراء سالاكرو تحتاج الى شيء من الايضاح : فهو يرى أن النقاء في الوهم أو الطهارة في أحلام الخيال لها معنى آخر غير المعنى الذي تتخذه عند صاحب المثل العليا ، فصاحب الأحلام والأوهام لا يرجع فقره الى انه يزهّد في المال أو لانه منزّه عن الأغراض ،

وانما يرجع فقره الى انه عاجز فاشل : « فأوجست » الذى فى الاوهام يحلم بالمال ويحبه بقدر ما يحبه « البانى » ، ومن يحلم بالشراء والجاه لا يختلف فى شئ عن صاحب الملايين فى حب المال ، انما يمتاز « أوجست » عن زميله الثرى فى انه لا مال له ولا جاه ، وهنا نلمس فكرة تصوفية تدخل بنا فى نطاق الزهد ثم نطاق التشاؤم ، وهى فكرة عزيزة على سالاكرو : ألا وهى أن الاخفاق - أيا كان سببه - يبدو مقرونا بعلامة العظمة : فعندما هبت عاصفة اكتسحت فندق أطلس ، زالت مع الفندق مشروعات « أوجست » وأحلامه ، وأبرزت عظمة انتصاره ، اذ تقول له زوجه : « لا تياس فرجل مثلك من حقه أن يطالب بالهزيمة ، وهزيمتك أجمل وأبدع من نجاح الآخرين » .

وتمتد نظرية النقاء والطهر هذه لتملأ قلب « البانى » فيعرض على « أوجست » أن يقيم بدلا منه « فندق أطلس » من جديد وأن يحل محله فى امبراطورية أحلامه ، ثم يقول :

« انما الكسب الحقيقى فى نبذ الاشياء وفقدائها »

فالاخفاق والفشل فى نظر سالاكرو هما سنة الحياة ، وجميع المشروعات الكبرى عرفت الافلاس ، وجميع النفوس المتسامية عرفت الزلل وذوقت الفشل ، فالاخفاق فى رايه هو النقاء الأسمى .

ولكنه لا ينبغي لنا ان ننساق وراء هذه الفلسفة ، فالفشل - فنحدد النجاح بمدى الاخفاق ، فان كان مشروع « فندق أطلس » قد فشل ، فهذا يرجع الى سوء تقدير وخلل فى الحكم على الأمور ، ومغالاة فى الغرور ، وانسياق وراء الوهم والخيال . .

وانما يصبح الاخفاق عظيما والفشل نبيلًا ان كان مصدرهما تحطيم عمل عظيم أو نبيل بيد القدر التى لا راد لقضائها . ومن ثم ليس النصر حقيرا ودنيئا الا اذا كان الحصول عليه بسبيل ملتوية وقذرة ، لأجل غاية وضيعة .

اما رفع شأن المهزوم الفاشل لانه مهزوم وفاشل فحسب ، أو انقاص قدر المنتصر بسبب النصر نفسه ، فهذا وهيم خطير ، وزلل فى الحكم لا يستقيم مع طبائع الامور والفكر السليم .

المسرحية الهادفة عند سالاكرو

حين تخلص « أرمان سالاكرو » من نزوات المفالاة والانزلاق في تيار « السيريالية » التي كان يسوقه اليها شبابه حين تخلص من هذه النزوات أخذ يتألق في عالم المسرح ويواتيه النجاح دافقا . فمن ناحية الصياغة أصبح سالاكرو ربا من أرباب القلم ، يتحكم في التعبير ليدفعه بطابعه الخاص ، بعيدا عن التقليد أو الحشو بالتراكيب المطروقة . ومن ناحية الصنعة المسرحية قد أصبح فنانا حاذقا يجيد حبك الاحداث وبعث الحيوية في الحوار تاركا الحيل المألوفة التي مجها رواد المسرح في ذلك العصر .

لذا ازداد الاقبال على مسرحيات سالاكرو حين لمس الجمهور أصالة إنتاجه ، وأدرك أنه وراء الدافع الشعري والنزعة الخيالية ، تلمح الحقيقة في صور « كاريكاتورية » أو في معان رمزية وانبثاقات عاطفية .

وسواء أكانت الملهاة اجتماعية ساخرة أم من نوع « الفودفيل » (Vaudeville) أو « الفارس » الذي لا يهدف في ظاهره إلا الى الضحك ، نرى أن المسرحية تتفتح عن عبارة خطيرة رهيبة ، أو كلمة عميقة ، أو حديث يهز المشاعر ، وعندئذ ندرك أن الحركة المسرحية تزداد عمقا لتكشف عن نية المؤلف الذي لا يرضى لروايته هدفا أقل من دراسة الحياة ومشاكل الانسان في المجتمع .

لذا يعز على سالاكرو أن يرى بعض النقاد أو اقراء يتناولون مسرحيته بشيء من عدم الاكتراث . فيكتب من أجلها قائلا :

« ان ما اطلبه الى المؤلفين والى النقاد والى الجمهور ، عند مولد رواية جديدة ، هو أن يراعوا الامانة التامة في نظرتهم الى الرواية ، فيبتعدوا عن الفس أو التضليل ، وبدلا من أن ينظروا اليها كوسيلة للترفيه أو قضاء الوقت ، عليهم أن يتناولوها بروح الرهبة والخشوع ايمانا منهم بأن مصر الرواية وجوهر روحها يكمن بين أيديهم » .

ولندكر مثلا للفكرة العميقة التي تتخلل المواقف المضحكة في المسرحية ، ماجاء في رواية «أسرة لونوار» (L'Archipel Lenoir) في ملهاة لا تخلو أحيانا من مواقف قاتمة رهيبة ، تدور أحداثها في رحاب أسرة « لونوار » العريقة ، التي تشتغل منذ أجيال بصناعة لون معين من المشروبات الروحية ، ويجتمع أفراد هذه الاسرة ليدرسوا مازقا وقعيا فيه بسبب فضيحة ارتكبها شيخ الاسرة وعميدها ، ويقرر أفراد الاسرة

اقناع هذا الشيخ بالانتحار لينقل من العار شرف الاسرة واسم ماركة المشروب الذى ينتجونه ، وفى وسط هذه الاحداث المضحكة يعلو صوت ذو نبرة جديدة قائلا :

« كلا ياسيد لونوار ، أنت لست فى كابوس ، اللهم الا اذا كنت تعتبر حياتك وحياتنا جميعا ، بل وحياة كل انسان على وجه الارض كابوسا ، وعندئذ نكون جميعا غارقين فى كابوس منذ اللحظة التى ادركنا فيها اننا عاشون على قيد الحياة !

« هل تذكر ياسيد لونوار اللحظة التى تجلت فيها هذه الحقيقة وأنت غلام صغير فهمست الى نفسك بهذه الكلمات : « اننى على قيد الحياة وكان يمكن ألا أعيش .. واتنى سوف أموت يوما من الايام ! » - كلا لا تتذكر شيئا من ذلك .. انما أنا أذكر هذا كله ، ولقد سقطت مغشيا على حين أدركت ذلك ، فلقد كان الحمل ثقيلا لاطاقة به لكفى صبي صغير . »

وهكذا نرى أن من اهم خصائص مسرح سالاكرو عرض فكرة عميقة رهيبة بما تتضمنه من مشاكل خطيرة عويصة ، وراء ستار من الدعابة ، ونلاحظ هذه الظاهرة بجلاء فى علاجه لموضوع الحب : فهو يعرض فى أسلوب يتسم بالاستخفاف الظاهري كل المشاكل التى تدور فى فلك الحب ، مثل نزوات الحواس والقلب ، وتقلبات عواطف الزوجين حين ينسيان سريعا - عند اول صدمة - عهد الوفاء الابدى الذى قطعاه على نفسيهما . وعندئذ يطرق المؤلف مشكلة حساسة واقعية ، هى مشكلة **الخيانة الزوجية** ، ولقد أفاض فى عرض هذه المشكلة فى روايته « **لاجل الضحك فحسب** » (*Histoire de Rire*) ، ولنذكر أولا العبارتين الحكيمتين اللتين اتخذهما شعارا لهذه المسرحية ، الاولى مقتبسة من الحكيم الفاريسى « زارانو سترا » أو (زورو أستر) :

« تعلموا يا أصدقائي الشبان كيف تضحكون اذا رغبتم فى أن تظلوا متشائمين . »

والحكمة الاخرى مقتبسة من الخطيب الفرنسى « بوسويه » (Bossuet) ، من كلمة ألقاها بمناسبة موت (Molière) حين قال : « لقد انتقل موليير من ضحك المسرح الى محكمة من يدين أولئك الذين يضحكون اليوم لانهم غدا سيبتكون ! » .

وهاتان الحكمتان أو الشعاران يمثلان روح سالاكرو المزدوجة :

فهو من ناحية ، الهزلى الساخر الذى ينتشى لمنظر تفاهة الناس
وتفاهة أحداث حياتهم .

ومن ناحية أخرى هو المصلح الاجتماعى الذى يزعجه انهيار الجمال
الخلقى والمعنوى والاستسلام لقبول الفوضى الاجتماعية .

وفى هذه المسرحية الناجحة الالامة ، تتألق عدة مشاهد هى من
أبرز المواقف الهزلية فى المسرح الفرنسى ، فترى رجلين قد هجرتهما
زوجاتهما : فالرجل الأول « جيرار » Gérard هجرت زوجته « أدية » Adé
المستهترة الكذابة ، والآخر « جيل » Jules هجرت زوجته « ايلين » العاقلة
المخلصة اخلاصا جزئيا ، هجرتهما الزوجتان لأسباب مختلفة ، بل
ومتناقضة ، ثم عادتا اليهما ، فلم يكن الامر جديا ، فلا الخلاف جدى ولا
القلوب جادة فى الوصل أو الهجر : فالرجال والنساء متى أسلموا أنفسهم
الى نزوات مشاعرهم وحواسهم فقدوا احترام القيم وما تستلزمه من
الاستقرار ، ولم يقدروا على شيء أكثر من التنقل من نزوة الى نزوة وكانهم
يرقصون رقصة « الاراجوز » لاجل الضحك فحسب .

والامر الجديد الذى احتوته هذه المسرحية هو معالجتها لمشكلة
« **الخيانة الزوجية** » بصورة لم يالفها المسرح الفرنسى من قبل ، وقد كتب
فى ذلك الناقد المسرحى « جابريل مارسيل » يقول :

« تبدو لى هذه المسرحية كأنها التصفية الختامية - بصورة مقصودة
ومتعمدة - للمسرحيات الوضيعة التى تعرض الخيانة الزوجية على
المسرح الفرنسى منذ ربع قرن تقريبا » .

وينحصر علاج سالاكرو لهذه المشكلة فى فلسفة بسيطة : ان الانسان
يخضع عادة لاحكام الغرائز والجنس والقلب ، والاحكام والمقتضيات
المتلاحقة المتقلبة تقود الى التحرر الخلقى وانطلاق الانانية ، ومن ثم تؤدى
الى حال من الفوضى التى لا تحتل والى تجلب عادة عواقب وخيمة ،
ثم يحاول علم الاخلاق أن يجد لها اصلاحا وعلاجاً . ولكن علم الاخلاق
لا حول له ولا قوة الا اذا كان فى مقدوره أن يقدم للانسان قيما أهم وأعظم
من شعوره بالمتعة واللذة ، ولا يقوى على ذلك سوى الدين ، ولكن الدين
قد انكمش سلطانه فى المجتمع الحديث وفقد سيطرته على النفوس أو
كاد يفقدها . ومع ذلك فان الذين انفضوا عن الدين مازالوا فى حاجة الى
الاخلاق ، ومن هنا نشأت حيرة الضمائر واضطرابها ، فهى لا تعرف أن
تجنب ما يسمى الشر ولا أن تبرر ما يبدو أنه الخير !

ونذكر هنا فقرة تفسر بوضوح فلسفة سالاكرو في تحليل الخيانة الزوجية ، اذ يحاول زوج ايلين أن يشرح لصديقه سبب فشلها في الحياة الزوجية ، فيقول له :

« انك تستخدم الفاظ الازمنة الفابرة للحكم على موقف جديد حديث . ونحن نتحدث أخطاء في الحكم كهذه داخل قاعة مجلس الادارة باحدى الشركات فانها تؤدي الى افلاس المؤسسة .

« انك تتحدث عن خيانة ، ولكن الانسان لا يخون شيئاً لم يعد موجوداً ، فقدما كان الانسان يتزوج ليؤسس أسرة ، وكان يتعهد له زوجاً واحدة الى الابد ، أما اليوم يا عزيزى فان نساءنا لم يعد لديهن احساس بالدين ، ولكن من المخطيء في هذا ؟ ومن المسؤول عنه ؟ هل نحن أنفسنا نواظب على الصلاة ؟ كلا . . . اذن ماذا ننتظر منهم ؟ كل ما تبقى لديهن من مبادئ الاخلاق هو « الحب » وهذا اللفظ ، من بين جميع الألفاظ البشرية ، هو أقلها وضوحاً وأضعفها دلالة واستقراراً ، وأكثرها غموضاً وتقلباً ، اذ أنه في يوم واحد ، يعبر هذا اللفظ عن مشاعر متباينة بل وأحياناً متناقضة !

هل حاولت ان تشرح لزوجتك باى حق وباسم من يجب عليها ان تحبك أنت دائماً ولا سواك ، ولا أحد غيرك ؟ ترى لاي سبب ؟ لا لسبب سوى لان هذا يروقنا ويطيب لنا ! ولا يمكن أن تقوم فلسفة في الحياة على انانية ضيقة الى هذا الحد . »

ان اختيار مثل هذه الموضوعات ، ومعالجتها بمثل هذه الصورة لا يدعنا نشك في النيات التهذيبية التي ينشد تحقيقها سالاكرو ، ومن ثم فهو مصلح اجتماعي ينادى بمبادئ اخلاقية معينة في مسرحيات هادفة .

غير أن المناذاة بالمبادئ الاخلاقية لا تقتصر على أن يقترح المؤلف على الانسان نظاماً معيناً لاهداف الحياة وقيمها ، وانما يجب أن نستطيع هذه المبادئ أن تكفل للانسان حريته وتضمن له أن يحيا مطلق الحرية في تصرفاته ، ولقد أشرنا الى مشكلة الحرية عند سالاكرو في مسرحية « كوبرى أوروبا » وكيف أن سالاكرو يرى أن حرية الانسان في الاختيار تتبعها حتمية التصرف للسير في الطريق الذي اختاره دون احتمال العدول عنه . ثم يطرق سالاكرو مشكلة الحرية هذه في جل مسرحياته دون أن يقدم لنا حلولاً واضحة أو منطقية لها :

فى رواية « المجهولة التى من مدينة آراس » (L'Inconnue d'Arras)

نرى شخصا اسمه «أوليس» يقدم على الانتحار ثم يأسف على انتحاره ويود أن يدرك الرصاصة التي ستنزع منه الحياة ، ليوقفها عن الاجهاز عليه ، ولكن يقول له خادمه : « وا أسفاه ! لقد انطلقت الرصاصة ، ولا قوة في الوجود تستطيع أن توقفها ! . ان الله لا يمكنه أن يوقفها » فالإنسان حر في تصرفاته ، وحرية التصرف هذه التي يلهو بها الإنسان، هي الحرية الوحيدة التي يمزح بها الله أيضا ! » .

وهكذا يعبر سالاكرو في لغة هازلة عن مشكلة الحرية ميرزا صووة العالم الذي خصى الله فيه كل انسان بقسط كاف من حرية التصرف ، لكي يتحمل الانسان تبعة تصرفاته ومسئولية أعماله ولكي يكف عن لوم الله عن كل خطأ يرتكبه بمحض ارادته .

وان مسرحية « المجهولة التي من مدينة آراس » قامت بتمثيلها فرقة « بير بلانشار » لأول مرة سنة ١٩٣٥ ، وهي نمط جديد غريب في المسرح ، حيث يتحكم المؤلف في الزمن ويوجهه كما يظن له ، فيرفع الستار عن رجل ينتحر بطلقة من المسدس بدافع قشله في الحب ، ويفترض المؤلف أن هذا المنتحر يسترجع حياته بأكملها في اللحظة الخاطفة التي تمثل جزئيا من الثانية والتي تجتاز فيها الرصاصة الجمجمة لتنفذ الى المنع ، وعندئذ يدور شريط الحياة الى الوراء بسرعة جنونية .

ومما يزيد المسرحية تعقيدا أن الشخصيات التي تندمج في أحداث حياة « أوليس » المنتحر ، لا تكتفي بأن تحيا معه ماضيه أمام المتفرجين ، انما تنتقل أحيانا الى حياتها الحاضرة لتتناول تصرفات « أوليس » هذا بالنقد والتعليق .

وهذا التنقل بين الماضي والحاضر يزيل من القصة كل احتمال لمشابهة الواقع الى حد تدخل معه المسرحية في اطار ماوراء الطبيعة حيث تتغير وتتبدل معالم الزمن . .

ولعل سارتر تأثر بهذه المسرحية التي كان شديد الإعجاب بها ، قبل أن يفكر في كتابة مسرحيته « الأبواب المغلقة » فاستوحى من سالاكرو اطار مسرحيته وجوهر أحداثها .

وان أحداث مسرحية سالاكرو مركزة كل التركيز بحيث يتعذر تلخيصها في بضعة سطور ، انما يجدر بنا أن نبرز سؤالين رئيسيين تدور حولهما أحداث القصة : ما معنى الحياة ؟ وما معنى الموت ؟ .

ان « أوليس » المنتحر ينفرد بخبرة فريدة ليقيس مدى قيمة الاشياء ومدى تفاهة حياة الانسان : فهو يسترجع جميع الالفاظ التى سبق أن فاه بها ليتبين أن الاقوال الخاوية العديمة النفع ليست هى التى تدعو الى الأسف أو الندم ، ثم يستعيد أفكاره ، وبعد ذلك يمسك اللثام عن أفكار الآخرين ، فيقول فزعاً : « لعل كشف الافكار الخفية التى ، تكمن فى قرارة نفوس من نحب ، هو احدى النكبات التى يبتلينا بها الموت » ، ثم يدرك « أوليس » كل شئ : يدرك نواحي الفشل فى الحياة وما نسميه الحب الأبدى وهو ليس سوى أكاذيب عابرة ، ثم يدرك أيضاً خطورة الوقت الضائع فى حياتنا ، فيقول لزميله :

« افنى على يقين من أنه فى حياة طويلة مثل حياتك - أو جمعنا الدقائق التى ضاعت سدى ، لوجدنا أنها تسمح بأن نقيم حياة كاملة لانسان آخر ، قد تكون أقصر من حياتك ولكنها أجدى وأعظم » *

وفى اللحظة التى يعبر فيها الانسان خط الموت نراه يوجه الى نفسه فجأة أسئلة متعددة تتعلق بسر نشأته وأصله وتاريخه السابق الذى يجهله ، فيتساءل : « أين أنتم يا اجدادى ويا أجداد اجدادى الذين يمتد عددكم أربعة أربعة فى كل جيل ، امتد عددكم حتى أصبح يحوطنى بأفق شاسع من الاجداد ؟ ماذا أصبحتم ؟ وماذا كان يدور بخلد ذينكم الكائنين اللذين يجتمعان كل عشرين عاماً ، فى كل ربيع للاجيال ، منذ آدم وحواء ، لينجبا طفلة صغيرة ينتظرها طفل صغير ، لينجب منها هذا الولد الاخير الذى هو أنا ؟ »

ان هذه المناجاة العجيبة مصدرها احساس بالسأم والضجر ، ولكنه احساس لا ينحدر الى التشاؤم العميق ، ان « أوليس » حين يستعرض ذكريات حياته يرى أنها لم تكن دائماً سيئة بشعة ، بل كانت حياته خليقة بأن يحيها ، صحيح ان المرأة التى احبها قد خانت ، ولكنها احبته ، صحيح انه نسي غرامياته فى صباه ، ولكنه استمتع بها قسطاً من الزمن ، لهذا فهو يأسف على جنونه الذى دفعه الى الانتحار بسبب لحظة من الالم ، ويود لو استطاع أن يسترد الرصاصة ، ولكن أحداث الحياة لا رجعة فيها .

فلو أساء الانسان الحر استخدام حريته فلا يلو من الا نفسه ، ولیمسكن عن ان يلقي على الله مسؤولية أخطائه .

وفى وسط الصورة المهزوزة لمنظر تصرفاته فى الحياة ، تبدو له

بعض الذكريات واضحة راسخة ، هي ذكريات أعمال الخير التي قدمها ، وأبرز تلك الاعمال النجدة الخالصة التي قدمها بدافع الشفقة لامرأة مجهولة يائسة في مدينة آراس ، سقطت وسط حطام المدينة التي دمرتها الحرب ، وحاولت هذه المرأة المجهولة ان ترد اليه ثقته في الحياة وان توضح له قيمة كيانه وسط مشاكل الحياة ، ثم أخذت تعينه على اجتياز محنته امام سر الموت القامض .

ان مسرح سالاكرو غني ، متشابه الآراء ، تتداخل الافكار فيه بعضها في بعض بالرغم من مظهرها الانسيابي المتناسق ، لذا يتعذر الالمام الوافي بهذا المسرح في حيز محدود من السطور ، غير انه يمكننا أن نشير الى المعالم البارزة فيه ، وأهمها روح القلق التي تسوده والسعي الدائب المستميت للوصول الى عقيدة يقينية أو ايمان راسخ أو قيم لا ينال منها الشك !

وهذا المظهر القلق وذلك السعي المستميت الذي نلمسه في مسرح سالاكرو يشبهان شمساً معلقة فوق ظلمات مصير الانسان وبؤسه ولكنها شمس قائمة لاتضيء الظلمات ولا تنيرها ، انما تصلبها بنارها فتزيدها تأججا !

كذلك حين نتصفح مسرحياته نخرج بفكرة أخرى وهي أنه لا يدور في فلك الشيوعية كما توحى ميوله الى هذا المبدأ ، فلا نزعة موصوعية في علاج الامور ، ولا أمل متفائل في الخلاص من المشاكل عن طريق القوى المادية للتاريخ ولأجل التاريخ ، بل على العكس : ان مسرح سالاكرو ينتمى الى الفلسفة الذاتية والى فلسفة قلق الوجود ، أى أنه يرتبط بمأساة الحياة الداخلية ، بل انه في نقده اللاذع للمجتمع ، لا يرحم طبقة من الطبقات فيغمرها جميعاً في نقده بروح التشاؤم الذي لا عنف فيه ولا كبرياء ، والذي لا يحمل في قراراته غثياناً من الوجود أو ضيقاً بالمخلوقات البشرية ، انما يحمل نداء الصفاء وحب النظام ، ودعوة الى التمتع بمرح الحياة ، ومناداة باحترام الانسانية التي تفسدها الحياة وتدوسها بالأقدام .

وهناك احساس آخر تخلص من «مسرحيات سالاكرو» ، بل والنقاد الذين يأخذون عليه روح الشك والتهكم والالحاد التي تتخلل مسرحياته لم يغب عنهم أن يروا في هذه المسرحيات شعاعاً من الضوء ينساب من نبع عميق، ينادى باتضاع القلب وبالتعبد وبالرجاء ، اذ يبدو أن سالاكرو من خلال شكوكه وفي سعيه الى التخلص منها ، قد خلص الى يقين

أيجابي حين يقول : « لكى أتحمّل حياتي ، كما يفعل المتدين حين يحتمى وراء الأمل في الجنة ، قد حبست نفسى منذ فجر شبابى داخل فلسفة الحتمية ، وهى فلسفة ضيقة متمزمة ، أى داخل حتمية آلية مطلقة »

وان هذا التصريح الذى أعلنه بعد نضج خبرته في الحياة يحملنا على أن نتساءل : لو أن عقله قد احتوى مبكرا وراء نفى قاطع لفكرة وجود الله ، فمامعنى سعيه الدائب فى جميع مسرحياته لحل مشكلة الحرية ومشكلة وجود الشر وعلاقتها بوجود الله ؟ . .

لا شك فى ان التبكير فى الجمع بين الفكر المطلق وبين المادية وادماجهما ، لا يمكن أن يحل المشاكل المتعددة ولا أن يضع حدا للأمانى المختلفة التى لاتقنع ولا تكتفى بهذا الادماج .

ومهما يكن من أمر - فان هذه الحتمية الآلية المطلقة فلسفة فقيرة ويتضح فقرها حين يتناولها سارتر - الذى يعجب به سالاكرو اعجابا قلبيا ، ليعالج مشكلة الحرية فى أسلوب فلسفى حديث وان روح الجفاف وعدم المرونة - ونزعة الحتمية التى تبدو فى مسرح سالاكرو لا تعزى الى طابع الشك الذى يغلب عليه انما تعزى الى رغبته فى تبسيط المشاكل الى حد اخضاعها لقواعد واحكام حتمية ثابتة . . وان التجاء النفس القلقة الى الاحتماء وراء مادية مغلقة اشبه بفناء السجن ، تفسر الفشل الحتمى الذى تهبط اليه وثبات النفس وانطلاقاتها ، كما تفسر افلاس المثل العليا ، ومن ثم يستسلم الفكر لهذا الفشل وذلك الافلاس ، بشئ من الارتياح وكأنها نتيجة للصدفة التى لامفر منها ، ويقوى هذا الاستسلام حين يدرك العقل مدى الفارق الكبير الذى لا حيلة لنا فيه ، بين طبيعة الانسان والطبيعة بمعناها المطلق ، ومدى الفارق أيضا بين مشروعات الانسان واحداث الحياة وصروفها ، وبين أمانى الانسان الواسعة وما يمكنه تحقيقه منها .

وفى جو المادية هذا وفى روح الاستسلام هذه ، نتوقع أن تكون المشكلة الرئيسية التى تؤرق سالاكرو ، والحدث الحتامى الحاسم لأمور الحياة وما وراء الطبيعة هو الموت .

وحين توفى أحد أصدقاء سالاكرو - الممثل « شارل دولان » القى كلمة رثاء أمام جثمانه قال فيها : « ما جدوى كفاحنا ومجهوداتنا ، وما قيمة عواطفنا ومشاعرنا ما دام لا بد لها أن تنمحى هكذا ؟ ما الغرض من هذا السباق الموجه الأليم فى ثنايا هذا التيه المعتم ، حيث يتخبط

الناس فلا يخرج منه أحد الا في فزع الموت ؟ لم اذن كل هذا الفموض وكل هذه المتناقضات لدى الانبياء ؟ .

« حين يأتى دورى فأننى لا أرجو شيئا سوى النسيان والعدم التام ، مثل النسيان والعدم اللذين سبقا مولدى ، أما اذا بعثت فجأة لأمثل أمام الله ، فأننى أنا الذى سألومه على صمته وعلى احتجابه عني ! وسوف أسأله عن سبب تركه لى مهجورا بلا عون ، اتخبط فى عمى الجهل والظلام وأقاسى من وحشة الوحدة ! »

ولقد نشرت احدى المجلات الأسبوعية هذه السطور وقراها المؤلف المسرحى « كلوديل » فرد على سالاكرو قائلا :

« انك تتهم الله بالصمت والاحتجاب ، ولكنه لم يكف عن مناداة الانسان بأعلى صوت منذ آلاف السنين ، فلا لوم على الله ان كان الناس قد وضعوا أصابعهم فى آذانهم ! »

ولعله من التجنى أن نقول : أن سالاكرو فد أصم أذنيه عن سماع نداء الله ، لأنه ان كان تفكيره كانسان قد استقر فى اطار فلسفة ضيقة جافة ، فان رسالته فى مسرحياته لا تنحصر داخل هذا الاطار ، انما تسرى فيها روح قلق ، وينبض فيها سعى لا يهدأ ، اذ ملكت على عقله ولبيه فكرة تؤرقه وهى مصير بشرية لا تؤمن بوجود الله . فالبشر فى مسرح سالاكرو - مثله هو أيضا ، لا يؤمنون بالله ، لذا فهو يتساءل - كما يفعل الأديب الفرنسى المعاصر « مالرو » : ترى ما مصير الانسان فى عالم انتفى منه وجود الله ؟ لا شك أنه سيفنى ويبيد هو أيضا !

وهنا يختلف سالاكرو عن سارتر ، فعلى حين أن سالاكرو يفزع لمصير الانسان بعد أن انتفت فكرة الله من البشرية ، ترى سارتر يغتبط ويشعر بالتححرر والانطلاق حين يتخلص من فكرة وجود الله فى العالم !

ولقد طاب لناقد أمريكى مولع بالاحصائيات أن يحصى الألفاظ التى تتردد باستمرار فى لغة سالاكرو فكانت لفظتا « الموت » و« الله » هى أكثر الألفاظ استعمالا فى مسرحياته ٠٠٠ ويقول سالاكرو نفسه فى مقدمة مسرحيته « كوبرى أوربا » : ان شخصيات مسرحيته هى « انعكاس قلقه أمام الله » وأن مسرحياته انما هى بمثابة نداء مستميت لمعجزة الايمان .

ولكن انى لهذه المعجزة أن تتم ؟ كيف تستطيع قصص تضطرب

فيها شخصيات مصطنعة وتتم فيها أحداث مفتعلة ، أن تفتح منفذا في ظلمات الضمير الذي يصطدم بواقع الحياة ؟

انه أمل واه بلا شك ، ولكنه أمل يسود مسرحيات سسالاكرو ويتحكم فيها ، بل هو مصدر كيانها ، وعلى هذا الأمل قامت مسرحياته ، اذ يقول :

« أما عن نفسي ، ففي لحظات النشوة الروحية والصفاء التام ، أشعر في المسرح أنني أقرب ما أكون من شاطئ السلام الذي لا يمكن أن أبلغه وأنا خارج المسرح ، فكثيرا ما شعرت بأنني وجدت خلاصي ونجدي في كبريات الأعمال المسرحية » .

لذا فاننا نعتقد أن صيحات السخط والالحاد التي طالما بعث بها سالاكرو لا ينبغي أن تصم آذاننا عن ذلك الصوت العميق الكامن في قلبه، الذي يمزج وسط هذا الصخب ليبعث نداء الى كل ما هو مطلق . بل ان عنف صيحات السخط والالحاد التي يبعثها لا يمكن أن توحى به نفس وضيعة ، ولا يمكن أن يصدر هذا العنف عن قلب خاسا من حب البشرية .

أما عن مفهومه للمسرح ونظرته اليه ، تلك النظرة التي ترتبط بالقلق في دراسة أمور ما وراء الطبيعة ، وبالسعى الى التقلب عليها عن طريق تصويرها وتجسيما في أحداث مسرحية مفرعة - فهي نظرة جديرة بالتقدير والاحترام ، اذ تحمل بريق من ينشد المعونة ، ويرجو الخير ، في اخلاص القلب الذي يئن من الشك ويتلمس نور الحقيقة .

ويزداد احترامنا هذا حين نذكر أن الله وحده هو الذي له أن يحكم على الشرير البائس فيما يأتي وما يدع من أعمال ، وفيما يقبل وما ينبذ من أفكار !

« الانسان شخص يتقلب
على نفسه . ويتحقق وجوده
بقدر تحقيقه لحرية نفسه »
سارتر

فلسفة سارتر في مسرحياته

أن النزعة الخلاقة التي غلبت على المسرح في القرن العشرين ، كانت تتجه الى اصفاء الروح الشعرية على الدراما ، والى النزوع من الفكرة الى الرمز ، ومن محاكاة الواقع الى الخيال ، ومن التعبير اللفظي الى التعبير بالحركة والمنظر .

وتتضح هذه النزعة في كبرى الأعمال المسرحية المعاصرة . سواء في انتاج المؤلفين الذين يهسدون الى نشر دروس خلقية واجتماعية أمثال « موريالك » (Mauriac) و « مونترلان » Montherlant مؤلفات الذين تغلب لديهم نزعة الهزلية أمثال « أنوى Anouilh و « سالكرو Salacrou ، ونرى عودة الى احياء تحليل النفس ودراسة الخلق وعرض الأفكار التي تتعلق بما وراء الحياة والاحياء . فلا يكتفى المؤلفون بشرح آراء وأفكار مجردة ، انما يعرضون لبحث النظريات الحيوية ومناقشة العقائد الاجتماعية واثارة الجدل ما بين الالحاد والتدين ، وما بين التفاؤل الانساني والاضطراب الوجودي !

وهكذا أصبحت المسرحيات زاخرة بالأفكار الحية ، وخاصة بالعبارات ذات الطابع العلمى والمدلول الفلسفى العميق .

وتتوطد هذه النزعة الأخيرة في مسرحيات « جان بول سارتر » فتتجلى قوة الدراما الغنية بالأفكار والآراء ، وتبرز أهمية المسرحية ذات الرسالة ، أو المسرحية التي تناقش نظرية من النظريات .

ولكن ليس معنى ذلك أن مسرح سارتر يخلو من العنصر الهزلى أو من النزوات الخيالية والابتكار المثير للضحك ، بل على العكس ، فمسرح

سارتر يزخر بجميع الحيل التي يجيد فيها هذا المؤلف الماهر الذي مارس بحذق الفن السينمائي • انما يمتاز مسرح سارتر عن أقرانه بأكثر من ميزة :

فمثلا فى مؤلفات « برنشتين Bernstein و « بورتوريش Portoriche نرى أن المسرحية ذات الأفكار والآراء تبدو كأنها ملهاة أخلاقية أو اجتماعية تناقش مشكلة فى الأخلاق ، أما عند سارتر فنرى أن الصورة تتسع فتتحول الملهاة الى مأساة أو الى دراما تاريخية ، يتخللها عنصر عاطفى من حين الى آخر ، ونرى المناقشة تزداد عمقا وقوة ، فتقل نزعتها الأخلاقية لتحلق فى الموضوعات المعنوية المطلقة ولتعرض لمشكلة الحرية وعلاقات الانسان بأقرانه وفلسفة التاريخ وتحليل ضمير الانسان حين يخلو الى نفسه •

وهذا ما نشهده مثلا فى مسرحية « الدباب » (Les Mouches) وهى صياغة حديثة للمأساة الاغريقية القديمة : « ايلكترا » (Electre) ومسرحية « الأبواب المغلقة » (Huis-Clos) التى تصور لنا الجحيم فى (صالون) حديث يجلس فيه ثلاثة أشخاص يحرس كل منهم على تعذيب الآخر بأن يفرض عليه عبء وجوده الى جانبه ، ويرهقه بثقل تعليقاته على أعماله ، وكأنه قاض يصدر ضده الأحكام وفى الوقت نفسه الجلاد الذى ينفذها فيه !

اما الزمان الذى يدور فيه هذا الحوار فهو زمان معنوى لا حدود له ولا معالم ، فهو أشبه ما يكون بالأبدية بالرغم من أن أحداث الماضى تعرض فيه للتعليق عليها ، وتجرى مناقشات فى الحاضر ، بل وتوضع خطوط للمستقبل •

وكذلك مسرحية « الشيطان والله » (Le Diable et le Bon Dieu) فهى تصور لنا حياة القرن السادس عشر فى مظهرها التقليدى ، ثم يناقش أشخاص رمزيون مشاكل انسان اليوم فى أسلوب حديث معاصر •

ويحدث أحيانا أن يبتعد سارتر عن الواقع المؤلف ليندفع بالواقعية الى وحشية الهجاء وفظاظة الهجوم ، فى هزل مفزع قائم ، كما نرى فى رواية « المومس الفاضلة » •

ومن هذا نخلص الى أن سارتر يجيد استخدام جميع أساليب المسرح الحديث فى خلق الزمن المسرحى وحجمه ومساحته ، كما أنه يجيد انتقاء اللفظ واختيار التعبير فى قدرة رائعة ، بل يمكن القول بصفة عامة

بأنه يجيد جميع الأساليب المسرحية الحديثة ماعدا الأساليب التى تخلق الحلم الشعارى ، والتى تثير العاطفة المنعشة ، والتى تردد فى النفس أنغاما عذبة رقيقة .

فالطابع الشعري الذى يود سارتر أن يضفيه على نثره يجعلنا نحس بأن شعره فى جفاف الصخر الجلمود ، وصريف العجلة التى تدوس وتحطم ، وإذا ما لاحت انبثاقات نادرة من العاطفة ، يحس معها المتفرج بأنه يسمع صوتا يشبه ضحك الشيطان .

ولكن قد يقول قائل من معجبيه : انه شعر على أية حال . أجل شعر ، ولكنه لا يكفى لانعاش هذا المسرح الفكرى البحت أو ادخال النسيم الرطب على المناقشات الجافة التى يسود فيها اللفظ فيضرب ويصول ويجول ، حاملا بمفرده شعلة الفكرة ، فتصبح المسرحية مسرحية فيلسوف .

ولم لا ؟ - فان كان الناس منذ نصف قرن تقريبا لا يقرون أن يتحول المسرح الى منبر للثقافة أو التعليم، فانه من المغالات أن نحرم مؤلفى العصر الحاضر حقهم فى أن يفكروا تفكيرا عميقا وأن يقدموا مسرحيات تبث على التفكير العميق .

فالواقع أن حوار سارتر يتخطى خشبة المسرح ليهز المتفرجين هزا ، وقد استأثرت بعقولهم أحداث ترتبط ارتباطا وثيقا بالمشكلة التى يعرضها وان كان سارتر كروائى أو قصصا يصعب أحيانا على الملل ، فانه كمؤلف مسرحى بعيد عن ذلك ، بل ان مسرحياته تعتبر فى نظر الكثيرين أقوى جزء فى إنتاجه الفنى . ولا غرو فى ذلك ، فالمسرح يتيح خير وسيلة للتعبير أمام فيلسوف وجودى ، اذ يقدم له فى رحابه أفضل الامكانيات حين يعرض مشكلة أخلاقية ، لا عن طريق شرح المبادئ وتدعيم صحة ما يراه منها ، انما عن طريق تحليل المواقف وخلال الشخصيات التى تتكلم وتتحرك أمام الجمهور .

فمثلا فى رواية « الأبواب المغلقة » ، يتسنى للشخصيات الثلاث التى عليها أن تشرح لنا معنى الجحيم ، أن تحيا على المسرح تلك التجربة النظرية لوجود تجرد من الحرية والارادة ، واقنصر على حياة الضمير وحده . فنرى كيف تتذوق كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث آلام الجحيم وعدابه لأنها أصبحت مجردة الا من نفسها ، فتدين نفسها بنفسها ، ويدينها كل من الشخصيتين الأخرين .

وهكذا يتسنى لجميع مسرحيات سارتر بصفة عامة ، بفضل الحركة المسرحية ، أن تجعل المتفرج يتفهم بل ويتمثل الفلسفة التي يهدف الى شرحها المؤلف ، فيشهد ويلمس الطامتين اللتين تكب بهما الجنس البشرى فى نظر سارتر وهما : حماقة الوجود المطلقة ، وسوء نية من يرفضون الاعتراف بهذه حماقة !

وان سارتر مؤلف « الكيان والعلم » لا يفتأ يندد بهاتين الطامتين فى غير ما هواده ، تلك هى الناحية المعتمدة السلبية من مسرح سارتر .

اما الناحية المشرقة الايجابية فهى الاشادة بالانسان الحر ، أو على الأصح ، بالنضال المرير الذى يعتمل فى داخل الانسان للتغلب على تيارات الطبيعة وقيود التاريخ ليخلق طليقا فى جو الحرية .

ويجدر بنا هنا أن نحاول أن نستخلص من مسرح سارتر فلسفته الأصلية بالرغم من التعقيد الذى يحوطها ، فهى تدور حول فكرة رئيسية وهى :

أن عالم النفس ، عالم الايجابية ، عالم المادية ، هو عالم الكيان ، هو العالم الزاخر النقى من الشوائب ، هو العالم الموجود . غير أن شيئاً آخر موجود أيضا فى هذا الكيان . هو ضمير الانسان . وضمير الانسان هذا يخلق فى الكيان فجوة وفراغا وعدما .

ان هذا الضمير هو مسافة فى هذا العالم الموجود . وفى نطاق هذه المسافة تدلف الحرية ، فالحرية اذن تتجلى وتتفجر فى هذه المسافة ، أى فى الفراغ وفى فضاء العدم . فكيف يمكنها اذن أن تكون وثبة نحو المثل المتحررة ونحو كل ما هو مطلق ؟ كيف يمكنها اذن ألا تنحدر الى القلق والشك والفوضى ، من الناحية العملية ، الى الاضطراب والسأم واليأس ، من الناحية النفسية ؟

فكون الانسان واعيا مدركا ، معناه أنه يناقش الأشياء والامور الموجودة . كما يناقش كيانه ذاته ، فينقاد بطبيعة الحال الى التشكك فى ذاته ، ومن ثم الى انكار ذاته وانكار العالم حتى يصل الى العدم .

وهكذا تبدو هذه الحرية التى ينادى بها سارتر أنها فى اولى صورها تنحصر فى هدم كل شيء وفى انكار كل شيء الا القدرة على الانكار وعلى انهدم . ومن ثم ينتهى التفكير الى هدم الرغبة فى الحياة بالغاء كل سبب يبرر الحياة . ومن هنا تنشأ « الرغبة فى القىء » أو « الخشيان » - وهو

عنوان احدى مسرحيات سارتر - وهو شعور الانسان بأنه زائد على حاجة المجتمع ، لا يرغب أحدهما في الآخر ، وانه « يشرب نفسه دون أن يكون طمان ! » .

وعلى هذا النحو يبدو أن فلسفة سارتر فى حرية الوجود الاحمق تميل الى اليأس والى الانتحار !

غير أن سارتر ، شأنه فى ذلك شأن الكاتب المسرحى الفرنسى « كامى » (Camus) ، لا يرغب فى نشر فلسفة تدعو الانسان الى أن ينكر ذاته والى أن يبيد نفسه ، فهو يريد لهذه الحرية المبيدة ، الداعية الى اليأس أن تكون خلاقة وأن تكون مبعث القيم وقوة تصدر عنها الاعمال والتصرفات .

فالانسان فى نظر سارتر ، كما هو فى نظر نيتشه ، « شخص يتغلب على نفسه » ، فهو فى نهاية الأمر حرية نفسه ، يتحقق وجوده بقدر تحقيقه لحرية نفسه ، وبقدر ما يجعل من هذه الحرية مبدأ تسير بموجبه الامور والأشياء جميعا ، وبقدر ما يطبق هذه الحرية على سيرته وتاريخه ، وعلى التاريخ كله بصفة عامة .

فالانسان الحر ، فى رأى سارتر ، هو الذى يتحمل مسئوليات نفسه فى الوضع الذى تلقىه فيه تيارات المصادفات ، وهو الذى يكسب مصيره معنى معيناً ، يتصرف مطلق من ضميره ، نابذاً كل ما يزيّف الضمير من خرافات وعقائد وهمية وسلطان على الفكر .

ولا شك فى أن هذه مهمة عسيرة على الانسان ، فان كان لابد للانسان من الحرية ليكون له وجود ، فلا بد لهذه الحرية أن تخلق له القيم لكى لا ينقلب الى الانكار والهدم ، ولكن كيف تستقيم الحرية مع قيود هذه القيم التى لا أساس لها لأنها من صنع الحرية نفسها ؟ وهكذا تتألم الحرية فى صراعها ! وسارتر نفسه لا ينكر صعوبة هذه المهمة على الانسان ، اذ يقول فى كتابه « الكيان والعلم » :

« ان الانسان هو الكائن الذى به جميع القيم . وتضطرب حريته وتتالم اذ ترى أنها الأساس الذى لا أساس له لهذه القيم » .

ويقول أيضاً فى « سن الرشيد » :

« ان الانسان يقف بمفرده وسط سكون موحش مفزع ، بلا عون

ولا عذر ، فقد حكم عليه أن يقرر مصيره دون رجعة ممكنة ، كما حكم عليه أن يكون حرا الى الأبد » .

ومن هذه الفلسفة ، من هذا الجدل الذى يبدو عنيقا فى تكوينه وبنائه ، خفيفا شائقا لتحرره من سلطان العقائد التى تواتر التسليم بها ، كان يجب أن ينشأ لون مسرحى جديد ، لون يختلف عن المسرح الاغريقى الذى كان يصور القدر بصورة ارادة الآلهة المطلقة التى لا راد لقضائها ، أو بصورة سنة الكون التى لا تقهر والتى ينبغى النزول على حكمها والخضوع لتوأميسها ، وهو أيضا لون مسرحى يختلف عن المسرح الكلاسيكى الذى يقيم فى وجه النزوات والرغبات الفردية ، ارادة تقوم على الشعور بالواجب أى على الاعتراف بالقيم .

وهكذا كان موقف الانسان مختلفا فى هذين اللونين المسرحيين : فبينما نراه فى الأول دمية فى يد القدر ، كما يقولون ، لا فكاك له من حكمه وسلطانه ، اذا به فى المدرسة الكلاسيكية دمية فى يد التقاليد التى تقوم على احترام العقل وتقديس الواجب والأوجب .

ويجىء مسرح سارتر ، فى عالم لا يسوده العقل أو الواجب ولا تحده المعالم أو الدلائل ، فيبرز فيه الضمير المطلق الذاتى ليصبح المسرح الذى يعتبر هذا الوجود حماقة فيندد بها ، وينادى بالحرية المطلقة .

ومسرحيات سارتر جميعها تستند الى هذه النزعة تدعمها وتربط فيما بينها بصلة عميقة وطيدة . فلا تخلو رواية واحدة من صورة من صور صراع الحرية فى حياة الانسان :

فمسرحية «الذباب» هى العمل الغامض الباهظ الثمن الذى تقوم به الحرية حين تتكفل بالعمل وتلتزمه .

ومسرحية « الأبواب المغلقة » هى آلام الحرية التى أضحت نكسة لا طائل تحتها ، اذ انفصلت عن العمل وأوضاعه وعن التكفل بالعمل والالتزام به ، فأخنت تلتهم نفسها اذ لم يعد لديها براهين تثبت بها أنها كائنة الآن أو أنها كانت فيما قبل .

ومسرحية «الأيدي القذرة» (Les Mains Sales) صورة أخرى من الألم ، ألم حرية الارادة فى ضمير انسان ارتكب جريمة ولكنه لا يعترف بالدافع الى ارتكاب الجريمة لانه أقدم على عمله هذا بفطرة العاطفة لا بعزم ارادى .

ومسرحية « الشيطان والله » هى مأساة الحرية فى صراعها لتبذ العقائد ، مأساة الخير والشر ، الله والشيطان ، الجنة والنار ، تلك المعتقدات التى تعوق - فى رأى سارتر - ضمير الانسان عن المجازفة باتخاذ قرارات تحدد موقفه طيلة وجوده فى هذه الدنيا .

ومسرحية « المومس الفاضلة » (La P. Respectueuse) هجوم على سوء النية وخاصة لدى مدعى الثراء ، حين يحيد سوء النية هذا بأعمال الحرية فيحيلها الى مصالح الطبقات التى تستتر وراء واجبات الاخلاق .

وهكذا يبدو لأول وهلة ، عند دراسة مسرح سارتر ، أنه « مسرح الحرية » وان كانت فكرة الحرية فكرة رئيسية فى جميع أعماله المسرحية . فان هناك ناحية أخرى ، وثيقة الاتصال بفكرة الحرية ، ولا تقل عنها خطورة وأهمية فى بناء فلسفة سارتر المسرحية ، وهى مشكلة علاقة الانسان بالآخرين .

وكلنا يعلم أنها مشكلة جوهرية فى كل فلسفة وفى كل لون من ألوان الادب لأنها تقوم على أساس التجربة الخطيرة التى تجتازها النفس حين تخلو الى ذاتها ، وهذه التجربة هى : الاعتراف بوجود كائن آخر ، والتعمق فى فهم هذا الكائن الذى هو أيضا ذات وضمير وحرية .

وغنى عن البيان أن علاقة الانسان بالآخرين متشابكة يغلب عليها اللبس والتضارب . فبى خليط من الخلافات والتوافق ، ومن الجفاء والتضامن ، ومن التنافر البغيض والتجاذب المرغوب .

ويبدو أن مسرح سارتر يبرز الناحية السلبية فى هذه العلاقات ، فيمعن فى تصوير الوحدة الساخطة للنفس الجريحة فى شعورها ، وقد أسلمت كيائها للآخرين .

هذه حقيقة واضحة فى مسرح سارتر . غير أن الابواب كلها لم تغلق ، وحرية الفرد لا تتم حتما فى اخضاع الآخرين ، بل ولا تتحقق دائما بإبعاد الآخرين ، وتبذهم : فالفرد عند سارتر لا يستأثر بالجماعة ، بل هو يميل اليها الى حد ما ، ولكن الى أى مدى يصل الانسان فى سعيه الى الاندماج فى الجماعة ؟

هذه ناحية من فلسفته يلقى عليها مسرحه ضوءا كافيا يتيح لنسا الاجابة عن هذا السؤال . وسوف نعرض الآن لدراسة علاقة الانسان بالآخرين « فى فلسفة سارتر المسرحية » .

« الجحيم هو زوال المحبة
من قلب الانسان ... »
« الجحيم هو الآخرون »
(«سارتر»)

« علاقة الانسان بالآخرين »

عرضنا في الموضوع السابق لنظرية الحرية في مسرحيات سارتر باعتبارها ركنا أساسيا في فلسفته ، وهنا نعرض نظرية أخرى مكتملة الأولى وهي « علاقة الانسان بالآخرين » .

ولكى نفهم نظرة سارتر الى هذه العلاقة كما يصورها في مسرحياته ، يتعين علينا أن نتأمل أولا مسرحية « الأبواب المغلقة » التي تقوم على تحليل العلاقة المعنوية التي تنشأ بين انسان وآخر . والمفهوم من « الآخر » عند سارتر هو الانسان الذي تقوم بيننا وبينه صلات وعلاقات ، اى انه ليس بالعدو أو بالحصم أو من يشبههما ، وانما هذا « الآخر » هو الذى يحيا الى جانبنا ، ومن ثم - كما يراه سارتر - ينكر علينا حريتنا أو يكتسها بمجرد أنه صورة أخرى منا ، ولأنه كائن ذو حركة وفعالية فيهيبط بنا الى الموضوعية السلبية .

والمنظر في مسرحية « الأبواب المغلقة » كله رموز معبرة تهدف الى تصوير حياة الجحيم كما يراها سارتر ، اذ يرفع الستار عن صالون مألوف الجمال ، به ثلاثة مقاعد وثيرة ، وقطعة من البرنز فوق المدفأة ، ثم فتاحة لصفحات الكتب ، دون أن تكون هناك كتب ، كما أن الصالون خال من أية مرآة أو نافذة ، له باب قد أغلق من الخارج بالمزلاج وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال .

وهذه الرموز كلها تخلق بمدلولاتها عالما منفرا ، لا يقيم وزنا للانسان ولا يكثرث بأن يقدم له أدنى عون أو تقدير : فقطعة البرنز فوق المدفأة تمثل الجمود ، أو هى تمثل الذات أو أعماق النفس وترمز الى الحال التى لا يمكن مطلقا أن يكون عليها الانسان ، حيث ان الانسان كائن واع ومدرك ، ولكن تلك هى الحال التى يصير اليها الانسان فى نظر الآخرين وفى ضميرهم حين يشلون حركته ويهيبطون به الى جمود المادة . كما أن عدم وجود مرآة يرمز الى أقصى ما يصل اليه سوء النية ، فالانسان يحتاج

الى أن يتأمل صورة لنفسه تشعره بما هو عليه من جمال وتوهمه بأنه تماما على الصورة التي يعتقد أنه عليها •

فالمرآة فى حياة الانسان انما هى بمثابة المتنفس الذى يشبع أوهام النفس ويرضى غرورها ، وهى المخرج الذى يتلمسه الانسان للهروب من القبح الذى يخشاه •

ولكن فى جحيم سارتر قد انتفى هذا المخرج : فلن يستطيع الانسان أن يرى صورة نفسه الا فى طيات نفسه وفى أعماق قلبه ، وذلك بأن يتعمق فحص ضميره ثم يتفهم مايدور فى ضمير الآخرين ، لان الآخرين يحكمون علينا بأن نظل الى الأبد على الصورة التى استقر حكمهم على أنها صورتنا •

وان هذا «الصالون» الذى يخلو من أى منفذ كما يخلو من أى لون من ألوان المشاغل التى تقتل الوقت - يرمز الى بؤس الحياة البشرية حين تعجز عن العمل والحركة فلا يبقى أمام الانسان الا أن ينطوى على نفسه يفكر فيما يجرى فى ثناياها ، وهو دائما أمر أليم ، ولا يستطيع الا أن يستسلم لتفكير الآخرين ويخضع لرأيهم فيه وحكمهم على أحداث حياته ، وهذا أمر لا يطاق أبدا •

اذن جحيم «الأبواب المغلقة» صورة لمدى العذاب الجهنمى الذى نلقاه فى حياتنا على الارض عندما نواجه الآخرين وعندما نتعمق فحص ما يدور فى سرائرنا •

ولقد احتفظ سارتر فى مسرحيته هذه بظاهر المفهوم التقليدى الذى لدينا عن الجحيم : فأحداث الرواية تجرى بين أفراد من المفروض أنهم موتى ، ينتمون الى عالم آخر لا يحده زمان ولا تطور ، ومن ثم يلجأ سارتر ، فى شرح نظريته الى وضع فرض يصل به الى اثبات هذه النظرية ، فشأنه فى ذلك شأن المشتغل بعلوم الطبيعة أو الرياضة حين يلجأ الى الفرض لدراسة حالة أو نظرية •

فأهم ما يميز الانسان « الموجود » على قيد الحياة أنه حر مدرك يعى ما يدور بداخله وما يجرى حوله ، كما أن أهم ما يميز الانسان الميئ هو أنه لم يعد حرا ، اذ لم يعد أمامه أن يختار بين أمرين أو أن يبحث فى نوع التصرف الذى يقدم عليه ، وهكذا قد تحدد مصيره ولم يعد شخصه الا ما كان عليه قبل أن يموت ، أما وقد انتهى أمره فقد أصبح من الممكن تعريفه وتحديده • وهنا يفترض سارتر جدلا أن

الانسان بعد الموت مدرك واع لحياته الجديدة، ويلجأ الى هذا الغرض ليصور لنا نوع الآلام والعذاب الذى يحس به الانسان ، مما يتيح لنا أن نفهم أى نوع من الألم يقاسيه الانسان « الموجود » على قيد الحياة بسبب وجود الآخرين بجواره ، وما يترتب على ذلك من آلام تقييد حريته أو سلبها .

وعلى ذلك نرى شخصيات « الأبواب المغلقة » موضع لبس ، إذ أنهم قد احتفظوا بنزعاتهم وشهواتهم ، ثم بأرائهم ووساوسهم كأحياء ، فيتبادلون فيما بينهم علاقات الحب أو البغض أو الرغبة . ومع ذلك فإنهم موتى لا حياة لهم سوى حياة الماضى يجرونها وراءهم ويتطلعون اليها كما يتطلع المتفرج الى مسرحية لا يملك أن يغير شيئاً من أحداثها . وهكذا يتألمون لشعورهم بأنهم مبعدون عن مسرح الحياة ومحصورون فى نطاق لا يستطيعون له تبديلاً .

وفى مسرحية سارتر هذه يحدث انتقال بين المشهد والمشهد ، وبين الحوار والحوار ، انتقال من الحياة التى نحيها الى الموت ، موت فيه وعى وإدراك ، وانتقال من الكائن الواعى الحر الى الوعى المجرد من الحركة والحرية . وبين هذه الانتقالات كلها تقوم وحدة المسرحية على رابطة واحدة هى تحليل العذاب الذى يشعر به الشخص الذى يصبح موضوع فحص أمام عيني نفسه وأمام أعين الآخرين .

وان كانت هذه المسرحية تقوم على شخصيات ثلاث فإن كلا منهم له قصته وحياته الخاصة .

فالشخصية الاولى هى « جارسن » Garcin الصحفي الاديب ، وهو يحكم مهنته بعيد النظر ، ثاقب الفكر ، لذا فإن الجحيم بالقياس اليه هو هذا الوجود الجامد الذى يحتم عليه أن يتأمل نفسه ويحاول تفهمها ثم يحكم على نفسه بناء على ما كانت عليه : « قديماً كنت أعمل وأتصرف » . أما اليوم فلم يعد أمامى قرار أتخذه فلقد تم الاختيار : « لست يا جارسن شيئاً آخر سوى حياتك » . وحين يخالو الانسان من امكانيات العمل والتصرف يصبح عندئذ ضميراً شيقاً تعسا .

والشخصية الثانية هى شخصية « اينيس » Inés التى كانت على الارض امرأة ملعونة ، خانت احدى صديقاتها فاختطفت منها زوجها ثم حملت هذا الزوج على الانتحار . انها ذكية شريرة لا خلاق لها ولا حياة ، لذا فهى الوحيدة التى تجد فى الجحيم أنسب مكان لها ، ولكن هذا الجحيم يشبه بالقياس اليها الحياة التى كانت تحياها ، فما زال يطيب لها أن تبعث

١٦٢ لم فى نفوس الآخرين • ولم تعدل عن رغبتها فى الوصول الى كل شىء ، وامتلاكه ، ولكنها على الاقل ليست سيئة النية ، أى انها لا تحرص على أن تفهم نفسها على خير مما هى عليه ، بل تفهمها على حقيقتها تماما ، وبذلك لا تعطى الآخرين مجالا ليكشفوا لها عن خبايا كامنة قد غابت عنها ، بل هى التى تلقى عليهما نظرة قاسية عميقة الى حد يضطران معه الى أن يتفهما نفسيهما على حقيقتها ، ومن ثم تجعلهما يجمدان تحت وطأة مصيرهما •

ولهذا كله فهى أول من يفهم معنى جحيم «الابواب المغلقة» حين تقول: « لا يوجد عذاب جسدى ، أليس كذلك ؟ ومع ذلك فنحن فى الجحيم ! اننا لا تنتظر مقدم أحد مطلقا ، سنظل معا وحدنا حتى النهاية ! هذا صحيح حقا ، ولكن يبدو أن هناك شخصا ينقصنا فى هذا المكان ؛ وهو الجلال (٠٠٠) كأنهم حققوا بذلك وفرا فى الموظفين ، فالعملاء (الزبائن) أنفسهم هم الذين يتكفلون بالخدمة كما يحدث فى المطاعم التعاونية ! » .

أما «إيستيل» Estelle الشخصية الثالثة والاخيرة ، فهى أكثر سطحية وأقل ذكاء ، انها الطفل المدلل أو الزوجة الدمية ، يتوارى فسادها وراء المظاهر الخلابة الممتعة ، فلقد أسلمت نفسها كلية الى الموارد وسوء النية . ففى الواقع كان لها عشيق وأنجبت منه طفلا اضطرت الى قتله للتخلص منه ، ولكنها تشعر بالحاجة الى أن تقدر نفسها وتحترمها ، وان تنظر الى نفسها على أنها شريفة جديرة بالاحترام والتقدير ، وتود أن ترى نفسها دائما فى زينة الابهة وحفلات التكريم •

تلك هى الشخصيات الثلاث التى ستدور بينها دراما وثيقة قوية ، تنفذ الى صلب الحياة الخاصة • وتتكفل كل شخصية فى هذه الدراما بتعذيب الشخصيتين الآخرين ، ثم تتعذب وتتألم بدورها بسبب هاتين الشخصيتين •

وإذا أنعمنا النظر فى رواية (الابواب المغلقة) رأينا أن سارتر يعرض علاقة الانسان بأخيه الانسان على أن كلا منهما جلال للآخر فى ثلاث صور • فتوجد أولا فكرة التضاحم ، بمعنى أن مجرد وجود الانسان الى جوار الآخر ليس الا عبئا ثقيلا على كاهله •

ثم فكرة سوء التفاهم التى تتمخض عن تضارب المصالح وتشاحن الأنانية والجشع البشرى •

وأخيرا فكرة الحكم أو رأى الآخرين فى الانسان وحكمهم عليه
ضربه لارب •

أما فكرة التزاحم فتزداد إيلا ما متى كانت الصدفة هي التي تجمع بين الناس دون أن تربط بينهم أية مطابقة في الأوزان أو الميول ، لذا تقدم « جارسن » بنصيحة حازمة حين قال : « فليلزم كل واحد مكانه على المقعد ويظل صامتا » ومن الطبيعي أن هذا لم يكن ممكنا ، فلم تستسلم المراتان للصمت أو للبقاء جامدتين في مكانيهما ، مما كان يحصد من الم التزاحم لو اتبعتا تلك النصيحة ، ولكنه لم تنقض دقائق معدودة حتى نشب الخلاف وتجسم سوء التفاهم .

وهو الصورة الثانية التي يبدو بها الانسان جلادا للآخرين ، ويغذى هذا الخلاف أن كل فرد من الثلاثة يود أن ينال من الآخر ما لا يستطيع هو أن يعطيه اياه . وهكذا يحاول « جارسن » أن يصرف « ايستيل » عنه اذ أنها لا تستطيع أن ترى رجلا دون أن تسعى الى كسب اعجابه ، ولكنه يشعر بملل الوحدة فيحاول أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، فيقربها اليه ، مما يثير لهيب الغيرة في نفس « اينيس » . ولا تلبث أن تبعث « ايستيل » الملل في نفس « جارسن » بسبب ثرثرتها ، فتخيب ظنه لانه كان يود أن ينال منها ما هو أبعد من اشباع الرغبة الجنسية ، ألا وهو العطف الذي يعينه على تحمل ما هو فيه . فاذا بها لا تكتثر بتقديم العون له ، بل لا سبيل لها الى ذلك ، لأنها لا تفكر الا في ايداء شعور « اينيس » بما تبديه نحوها من مظاهر الاحتقار لانها تحرص على أن توهم نفسها بأنها سيدة ارسقراطية .

أما « اينيس » التي لا تقنع الا بايلا من الآخرين ، فهي من بين هؤلاء الثلاثة ، الحبير في فن التعذيب ، فتكره « جارسن » على التسليم بأنه جبان ، وتضطر « ايستيل » الى الاعتراف بأنها حثالة قذرة ، وعندئذ تبرز فكرة الحكم وهو الصورة الثالثة والاخيرة التي تجعل من الانسان جلادا للآخرين .

فيبدأ كل فرد في الشعور بالالام اذ يرى في الآخر قاضيا لا يرحم ، وخاصة « جارسن » لأنه انسان قلق ، لا يثق بنفسه ولا يطمئن الى صفاء ضميره ، فلقد سبق له أن اشتراك في بعض المعارك وأوهم الناس انه مات بطلا مدافعا عن عقيدته ومبدئه ، ولكنه في الحقيقة ، أعدم لهربه من ميدان القتال ، وأطلقت عليه النار في أثناء محاولته اجتياز الحدود الى البلاد الاجنبية ، لذا فهو يخشى أن يعرف بالجبن ، ويغلب عليه الظن أن أصدقاءه يعتبرونه جبانا ، لذا فهو محتاج الى أن تمتد عنه الانظار ويتحاشى تركيز الاعين فيه ، كما تتركز الدبابيس في الفراشة المحنطة لتثبتها في وضع لا يتبدل ، ومن ثم تدينه الانظار بهذا الحكم الصارم الذي لا رجعة فيه ،

وكانها تنادى صارخة : كان جارسن جيانا • ولكن لا حيلة له فى وسط هذا الجمود وفقدان حرية التصرف ، فيجرده الآخرون من كل مظهر مضلل ، ليحكموا عليه ، وقد أصبح أمامهم عمقا يسبرون غوره • وكتلة صماء لا تتحرك ، شأنه شأن قطعة البرنز المائلة أمامه ، فتقول له «أينيس» : «أنت جبان يا جارسن ، جبان لأننى أريد ذلك ، نعم أريد ذلك ويطيب لى أن أصدر عليك هذا الحكم ! ان جارسن الجبان يضم بين ذراعيه ايستيل قاتلة ابنها ! »

لم يعد هناك مجال للتحايل على الحقيقة أو مواراتها ، ولا مجال للهرب : فالشخص يصبح عندئذ كما يراه الآخرون ، وهنا يصبح جارسن قائلا : « اذن فهذا هو الجحيم ! ما كنت لأصدق ذلك ، هل تذكران : النار، والحطب الموقد ، والتقلب على السنة النار كما يتقلب اللحم على المشواة ؟ آه ! يا لها من دعابة ومهزلة، لا حاجة الى مشواة، فالجحيم هو الآخرون» .

ومن ثم يتكرر المشهد ، ويظل ويستمر ويتكرر الى مالا نهاية •

وهكذا يرى سارتر أن الانسان ليس سوى جلاد لآخيه الانسان يعذبه بمجرد وجوده الى جانبه ثم بالتشاحن معه وأخيرا بالحكم عليه •

ثم يتماذى سارتر فى نظريته السوداء فيصور لنا الآخرين على أنهم خصوم وأعداء يريدون لنا الازلال والالم بل الأسر والموت ، وتتجلى مقالاته فى تصوير الانسان جلادا للانسان فى مسرحية « موتى بلا مقابر » ، فهى مشاهد بشعة مفزعة ، قال فيها الناقد المسرحى جابريل مارسيل :

« ان المؤلف المسرحى الذى يعرض أمام عيوننا على المسرح أشخاصا ينزلون ألوان التعذيب بالآخرين ، يصبح هو نفسه جلادا ينزل بدوره التعذيب بالآخرين ، ثم لا يلبث أن يصبح شريكا لأولئك الذين يزعم أنه يوحى اليها بمقتم ، والامر الذى يبدو لنا يقينا لا يمكن أن يتطرق اليه أدنى شك أن جان بول سارتر يكشف عن روح «السادية» والتلذذ بالرغبة فى إثارة التعذيب الكامنة فى نفسه، بل ان الرغبة فى إثارة الفضيحة والاساءة الى شعور الآخرين جزء جوهري فى تكوين طبيعته ، بل لاشك فى أن جنود هذه الرغبة متأصلة تأصلا عميقا فى تكوينه النفسانى » •

ومهما يكن من أمر هذا التشخيص أو الحكم على سارتر فيجب التسليم بأنه قد غالى فى تصوير الانسان جلادا للآخرين ، ودفع بهذه الصورة الى حد الوحشية فى رواية «موتى بلا مقابر» •

ولعل السبب فى نظرة سسارتر المتشائمة الى علاقة الانسان

بالآخرين لا ينحصر في طبيعة سارتر أو تكوينه النفساني ، انما يعزى أيضا الى أن مسرحه قد ولد في جو فرنسا المحتلة وفي عصر المقاومة الشعبية وما تبع ذلك من وحشية الاستعمار والوان الحيانة بين الفرنسيين أنفسهم مما جعل هذا المسرح يستنشق هواء الحرب والقتل والتعذيب ، ويفوح بجميع ضروب الاذلال التي توجه ضد روح الانسان وجسده وسعادته .

غير أنه يجدر أيضا بالذكر أنه ان كان سارتر يعتبر فكرة « أنت » تهديد لفكرة آل « أنا » فانه يرى أيضا ان فكرة « نحن » هي الوضع الوسط الطبيعي لازدهار ال « أنا » واتساع نطاقها ، لذا فانه قل أن تخلو مسرحية من مسرحيات سارتر من نداء موجه الى الآخرين ، وهذا ما يفعله «أورست» في رواية «الباب» حين يعود الى عشيرته لينضم اليهم ويندمج في وسطهم ، وهذا ما يفعله « جوتز » في مسرحية « الشيطان والله » . فبعد أن بدأ عدوا للشعب يدوسه بكبريائه حيناً ، ويكبله بالاغلال بدافع قدينه المزيف حيناً آخر - نراه يصبح روحاً ذليلاً في وحدتها فيكشف عن الناحية الانسانية التي فيه حين يستثير حب الآخرين فيصيح : « أريد أن أكون انساناً بين الناس » .

ولعل موقف سارتر هذا في مسرحية «الأبواب المغلقة» يحملنا على أن نذكر رواية أخرى للمؤلف الفرنسي المعاصر « جيل رومان » Jules Romains بعنوان : (اميديه) أو (السادة المصطفون) (*Amédée ou les Messieurs en rang*) وهي خير ما كتب من مسرحيات ، والذي يعيننا من هذه الرواية مشهد يمثل محل مأسح للأحذية به صف من ستة مقاعد يجلس عليها أناس مجهولون لا يعرف أحدهم الآخر ، جمعتهم الصدفة في مكان واحد ، وقد جلس كل منهم جامداً في مكانه وأسلم حذاءه للعامل الذي يمسحه ، ويمر صاحب المحل من خلفهم يجمع الدراهم التي يتسلمها العامل لقاء تنظيفه الحذاء .

فالمشهد يصور بيئة لا روح فيها ولا حياة ، وما الأفراد فيها سوى أرقام منعزلة لا تربطها بغيرها أبة صلة ، وان كانت تزاحم بعضها بعضاً ، وكان كلا منها عبء ثقيل على الآخر ، وتنم نظراتهم عن أهبة الاستعداد للتشاحن والتشاجر .

ويظل الموقف هكذا حتى يبرز في تحفظ وهذوء ، حدث يشبه المعجزة : لقد صرح «اميديه» بأنه يحب مهنته وانه يتفاني في أداء عمله بكل مشاعره ، وسرعان ما يتغير الجو ويتبدل ، فيسود جو آخر عند ما يعلم العملاء (الزبائن) أن اميديه يتألم بسبب الحب ، وانه رفض منذ لحظات

أن يدخل محله أحد العملاء ليمسح حذاه لان «أميديه» يحب المرأة التي يحبها ذلك الرجل الذي طرده من محله ، فلا يلبث أن يسرى تيار الصداقة بين الموجودين جميعا ويتركوا الوضع الذي اصطفوا فيه ، فلم يعد « السادة المصطفون» جامدين حيث كانوا ، بل أصبحوا حلقة يشتركون جميعا في مناقشة هذا السر الذي كان خافيا عليهم ، سر الحب البائس الذي يتألم منه « أميديه » وسر التفاني الذي يبديه في أداء عمله وتعلقه بفنه كما مسح أحذية ، ومن ثم يشترك العملاء جميعا في حب شخص أصبح قريبا اليهم وعندئذ تصبح للجماعة روح وحياة ، فيزول الجمود بينهم ليصبحوا أناسا يعيشون معا .

ملهاة خفيفة ولاشك في ذلك، ولكنها مسرحية تعرض في صورة نتوء بارز ، الفكرة التي تعرضها «الابواب المغلقة» في صورة فراغ أجوف ، هذا لان العلاقات والصلات البشرية لايمكنها أن تقوم أو تستقيم ، أو أن يتحمل وجودها أحد ، مادام التعاطف أو التحاب لايقوم بأية صورة ، اما على شكل صداقة واما في ثوب رقة وتسامح ، وسط هذه العلاقات والصلات البشرية ، ليهون من عنف الصدمات التي تنجم عن الانانية وتضارب المصالح .

ان عبارة سارتر «الجحيم هو الآخرون» ان كانت تقرر حقيقة دون أن تنصبتها قانونا أو قاعدة حتمية ، فهي ليست سوى الصدى الناشئ للصيحة الكبرى التي بعثها « برنانونس » الأديب الفرنسي المعاصر ، حين قال : « الجحيم يا سيدتى هو ان تنتفى المحبة من قلب الانسان » .

أما هذا « الآخر » الذي يضايقنا ويعذبنا ، أو على الأقل يصدر ضدنا أحكاما يديننا بها ، فانه في الواقع يخدش كياننا ، ولا يلبث أن ينزل بنا الأذى .

هذا « الآخر » الذي نخشاه ونمقته لانه ينظر اليينا نظرة موضوعية - ويالها من كلمة رهيبة - ليس بالقياس اليينا الا جسما يمثل عبئا ثقيلنا يزحمننا ، وعقلا يميل الى التطفل وكشف أسرارنا .

أما لو أصبح لهذا « الآخر » قلب وأضحى مثلنا جميعا يشعر في قرارة نفسه بالحاجة الى الحب وبالقدرة على أن يحب ، فسرعان ما يتغير كل شيء ويتبدل : فعندئذ لاتصبح النظرة التي يلقيها الفرد على الآخر سهما ينفذ اليه ليثبتته في مكانه كأنه مومياء جامدة ، أو حكما يكتب كقضاء القدر ، انما تصل اليه نظرة « الآخر » في نبضة قلب يزخر بالحياة ، وخفقة ضمير حساس ، تعبيرا عن الحرية التي يوحى بها الحب .

سسارتر ومسرحية «الذباب»

يتعذر على من يقرأ مسرحية «الذباب» سنة ١٩٤٣ أو يشاهدها على المسرح ، ألا يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية «الكترا» التي كتبها جيرودو سنة ١٩٣٧ ، ولكن لا يتردد أحد في تفضيل مسرحية «الذباب» لما تمتاز به من قوة الانفعال وعمق التفكير الفلسفي .

أما المقارنة بين الكترا والذباب فمرددها مطابقة الموضوع في المسرحيتين ، مع تحريف بسيط في بعض الأحداث المستقاة جميعها من الأسطورة الاغريقية القديمة .

وقبل أن نبدأ في تحليل مسرحية سارتر يتعين علينا أن نعرض تلخيصا لتلك الأسطورة الشهيرة في الأدب اليوناني .

كان للملك «أجاممنون» ، حاكم «أرجوس» باليونان ، ولزوجته «كليتمنستر» ابن اسمه «أورست» وابنتان «الكترا» و «إفيجينى» . وعند ذهاب ذلك الملك لحصار طروادة وجد البحر هائجا فأشارت عليه الآلهة بأن يقدم ابنته «إفيجينى» ذبيحة يكسب بها رضا الآلهة ، ففعل ذلك بالرغم من سخط زوجته «كليتمنستر» على هذا المسلك ، فلم تغفر له هذا العمل إنما دبرت بالاتفاق مع عشيقها «ايجست» قتل زوجها «أجاممنون» وكان لها ما أرادت ، ومنذ ذلك الحين عذمت «الكترا» على الانتقام لابيها واعتمدت على شقيقها «أورست» فى ان يقتل هو أمهما وعشيقتها .

ولكى يصرف «ايجست» سكان «أرجوس» عن التفكير فى جريمته أو فى الانتقام منه ، فرض عليهم لونا من الحياة يجعلهم يعيشون فى الندم وطلب التوبة . . وهكذا منذ اغتيال «أجاممنون» أصبحت «أرجوس» مدينة الندم، الى حد اتخذ معه هذا الشعور طابعا رسميا يلتزمه جميع سكان المدينة ، فيأمر «ايجست» بفتح الباب المؤدى الى المقابر مرة فى كل عام لكى يتسنى للموتى أن يندسوا بين الأحياء ، وحينئذ تفعل التقاليد فعلها ، فيعلو صراخ الأنين بصورة فاضحة لاتعرف معنى الحياء ، ليس هذا فحسب ، بل تتعالى أصوات الاعتراف العلنى فيصرخ الأحياء طالبين الصفح والمغفرة من الموتى على ما آتوا من آثام ، ويمعن الأحياء فى طلب هذا العفو معترفين بذنبهم فى المكان الذى ارتكبوه فيه : وأهم ما يبرزه سارتر فى هذا الموقف هو مدى استمراء الناس لهذه الاعترافات

ومدى تلذذهم فى اظهار ندمهم وتوبتهم بصورة تخدش الكرامة وتجرح الحياء .

وتشترك «كليتمنستر» مع باقى الشعب فى هذه الحمى الجارفة ، وأما «ايجست» الذى ابتكر أسطورة عودة الموتى فانه يقف بقلبه الصلد متدنرا بهيبة كثيبة ليرأس ذلك الحفل الفريد ، على حين تتوارى «الكثراء» ابنة «أجاممنون» وقد انحدرت بها الحال الى مصاف العبيد ، تنتظر فى صبر شارذ عودة شقيقها «أورست» الذى وضعت فيه كل آمالها ، واثقة من أنه سوف يثار لأبيهما فيقتل أمهما «كليتمنستر» وعشيقها «ايجست» . وكانت تؤمن بأن غياب شقيقها لن يطول فى أثينا حيث تبنته احدى الأسر وقام أحد المربين على تكوينه وتثقيفه .

وبالفعل يجيء «أورست» ولكنه فى طريقه الى «أرجوس» فى رفقة ذلك المربى الخاص ، يمر بمدينة «كورنثوس» التى اشتهرت بحياة اللهو والحلب على تقيض «أرجوس» مدينة الدموع والانسحاق .

كذلك يلتقى فى طريق عودته بشيخ مسافر لايعرفه ، هو الاله «جوبتر» . . فيدور بينهما حديث طويل يكشف عن معنى الخير والشر فى الحياة من وجهة نظر سارتر وحين يدخل «أورست» الى مدينة «أرجوس» يتبين أنه انسان خاوى الوفاض ، فلا كيان له ولا وجود ، لهذا يعزم على أن يغرس لنفسه جذورا فى المدينة ، أى يقيم لنفسه كيانا ، ولكن سرعان ما يدرك أنه يتحتم عليه أن يأتى عملا ليصبح له كيان ، اذ من العبث أن يبحث الانسان عن كنهه أو جوهره قبل أن يبحث عن وجوده .

وهنا يوضح سارتر النظرية الفلسفية التى تقول : « ان الوجود يسبق الكنه » . . فبعد أن يدرك الانسان وجوده يمكن أن يبحث عن كنهه ، بل لعل كشفه لوجوده يعينه على كشف كنهه ، غير أن العمل الذى يجب أن يأتية «أورست» ليقيم لنفسه كيانا لا يمكن أن يكون الا من الأعمال التى اصطلاح الناس أن يسموها « جريمة » ، فهى اخلال بنظام قائم أو فسخ لوضع له حرمة .

غير أن للجريمة نوعين : الأول هو الجريمة التى تطيب للآلهة وتروقهم ، تلك الجريمة التى يصحبها الندم وتعقبها التوبة وتزكى فى القلوب لونا من التقوى الصادرة عن الخوف والفزع ، ويقينا أن هذا اللون من الجريمة لايمكن أن يتحرر معه الانسان ، أما النوع الآخر فهو الجريمة التى يقدم الضمير على اتيانها مسرورا منتشيا ، وستكون جريمة

«أورست» من هذا النوع الآخر فسوف يقتل «ايجست» ثم «كليتمنسترو» .
وفى الوقت نفسه يثور ساخطا على «جوبتر» دون تردد أو ندم فى القتل .
أو السخط •

ولكى نكشف عن بعض المعانى الأصيلة التى تتضمنها هذه المسرحية
يجدر بنا أن نحاول تحليل النص ذاته •

لقد قتل «أورست» كلا من «كليتمنستر» و «ايجست» ، ويحاول
«جوبتر» عبثا أن يحمّله على عدم الاعتراف بفعلته هذه وانكارها
حرصا على مصلحة القتلين اللذين زعم أنه قد حررهما ، ويدور
بينها هذا الحوار :

جوبتر - يا للناس المساكين ! سوف تقدم لهم الوحدة والحجل هدية
ومنتحة ، سوف تجردهم من الملابس التى دثرتهم بها ، ومن ثم تكشف
لهم فجأة عن كنه وجودهم ، ذلك الوجود الفاضح المزرى الذى لاعمى
له ولا طعم • بل لاهدف له ولا جدوى منه •

أورست - ولم أمنع عنهم اليأس الكامن فى نفسى طالما أن اليأس
نصيبهم فى الحياة ؟ •

جوبتر - وماذا عساهم أن يصنعوا باليأس ؟

أورست - مايطيب لهم •• انهم أحرار ، فالحياة البشرية تبدأ من
الجانب الآخر المقابل لليأس •

والأمر الذى يعنينا هنا هو أن «أورست» يتحدث باللغة التى لا يتردد
سارتر فى استعمالها لو فاجأه خصومه بالهجوم وضيقوا عليه الحناق •
فمن يقرأ قصة «الغثيان» يجد فيها افصاحا عن ذلك «الوجود
الفاضح المزرى الذى لاعمى له ولا طعم ، بل لاهدف له ولا جدوى منه» ،
وبمعنى آخر فهو وجود لاتجدى معه عقيدة دينية أو أخلاقية ، بل انه فى
نظر سارتر السبيل الى توعية الانسان بحريته منذ تلك اللحظة التى
يتكشف فيها للانسان كنه هذا الوجود بما يتضمنه من يأس •

ولقد نشأ وعى «أورست» بحريته وأدرك مداها على مرأى من المتفرج
مما يدل على أن بلوغ هذه الدرجة من المعرفة أو الادراك بالحرية هو الموضوع
الرئيسى للمسرحية :

فى الفصل الأول يدخل «أورست» مدينة «أرجوس» مع المربى
الذى يتفنن فى أن يزين ذهنه ويرقى به فوق مستوى الآراء المألوفة

والمؤثرات التقليدية ، اذ انه حتى تلك اللحظة لا يعرف «أورست» سوى لون من الحرية الداخلية التي يراها فقيرة مجدبة ، فلقد عرف نفسه منفيا منذ ولادته ، لذا فهو يضع فى الجانب المقابل لطبيعته « أولئك الذين يولدون منحازين : فليست لهم حرية الاختيار اذ قد ألقى بهم فى طريق ما ، وفى نهاية ذلك الطريق ينتظرهم عمل معين ، عملهم هم ، فهم يسيرون دائما تلك أقدامهم العارية الأرض بشدة فتتسلخ حين تسير فوق الحصى » .

ولكن ما هذا العالم الذى اقتاده اليه مصيره ؟ وما هذه المدينة التى يحوم فوقها الذباب ، وحيث تظل العجائز فى ثيابهن السوداء يسكنن الحمر مرارا أمام تمثال جوبتر ذى العينين البيضاوين والوجه الملطخ بالدماء ، فى تلك المدينة التى باتت ضحية حمى الندم الصاخبة ؟ .

وقبل أن يصل «أورست» الى جواب عن هذه الأسئلة يكتشف أن «ايجست» يثن من المتاعب التى يسببها له التاج ، ولكى يحمى نفسه من خطر الانتقام الذى يثور به رعيته ، وطد العزم على أن يلجم الناس ويشل حركتهم بأن يفرض عليهم العيش فى الفزع وفى عبادة الموتى ، متوهما أنه قد حرر ضميره بأن كبل ضمائر سكان «أرجوس» ، ولكن الواقع أنه لم يتحرر حقا ، بل انه مصاب هو نفسه بالداء الذى نشره عمدا فى المدينة بأسرها .

كيف يمكننا تفسير هذا كله ؟ لعله من الصواب أن نتجاوز عما تشير اليه حياة الندم والتوبة التى يعيشها سكان «أرجوس» ، ومما تتضمنه هذه الحياة من اشارة ساخرة الى مبدأ الاعتراف بالخطيئة وما يلزم ذلك من ندم التوبة فى الأديان السماوية التى لايؤمن سارتر بشئ منها .

انما الأهم من ذلك فى ذهن سارتر هو الادراك العام لفكرة «النظام» ويبدو أنه ادراك مرتبط بالمفهوم التقليدى أو الكلاسيكى لعلم الأحياء أو الوجدانيات ، فالاله «جوبتر» نعرفه فى بداية القصة على أنه «اله الذباب والموت» ولكنه لايلبث أن يتخذ موقف الخالق « سيد الحياة » و «مصدر الخير» فنراه يقول :

« ان العالم كله طيبة وخير لأننى خلقتة وفقا لارادتى ، وأنا هو الخير . فالخير فى كل مكان ، تلتقى به فى كل شئ » ، حتى فى طبيعة النار والنور ، بل ان جسدك نفسه يخدعك لأنه يطيع ارشاداتى ويتبع توجيهاتى » .

اذن ما الشر فى مفهوم «جوبتر» أى فى المفهوم الكلاسيكى لعلم

الوجدانيات ؟ انه مسلك خفى ملتو يتخذه الانسان للهرب ، انه انعكاس
لصورة الكائن ولكنها صورة مضللة اذ يستند كيانها الى عنصر الخير .

بل ان الشر هو النبذ والرفض ، أى أنه السخط ومن وراء هذه
السلبية يمكن الاحساس بالذنب ، هذا الاحساس الذى يتمسك به المذنب
نفسه . . بل ويطالب به كحق له .

ولكن الشر يتخذ معنى آخر فى مفهوم «أورست» أى فى مفهوم
الضمير الذى أصبح له وجود أو كيان واضح ، وانحاز الى جانب معين
وتبلورت حريته . . فينحصر الشر عنده فى عدم التطلع الى الكشف عن
الوجود والخضوع للسلطان المغالى فيه الذى يفرضه علينا الكون .

وعلى هذا يمكننا القول بأن المعنى الذى نخلص اليه من مسرحية
سارتر هو الاحساس بالفوضى المتأصلة فى الكون والتى تقوم على انقاص
قيمة الكون لا على انكاره انكارا تاما .

وبعدئذ يجدر بنا أن نتساءل : أى قدر ذلك الذى يدفع الذباب الى
أن يحوم حول عالم الفساد هذا ؟ ولماذا يتحتم على هذا العالم أن يستسلم
لعار الندم والانحلال الداخلى ؟ .

ولعل الاجابة عن مثل هذه الاسئلة تقوم على الفرض والاجتهاد ،
فربما كان عار الندم هذا هو الفدية أو الجزية التى ندفعها مقابل عدم
الحرية . أى لقاء موقف الرفض والنبذ أو عجز الانسان عن «انجاز العمل»
أو الفعل الذى يجب أن يأتية .

ولكن كيف يتسنى للانسان أن يتخلص من كل قيد وأن يتحكم فى
كل شيء طالما أنه خاضع لارادة أعلى مطلقة لا يستطيع لها توجيهها أو
تبديلا ؟ .

فان كان «أورست» قد تحرر فعلا فهذا لأنه يأبى أن يتفوه بعبارة
انكار أو نبذ ، ولأنه يؤمن أنه دائما أبدا جزء لا يتجزأ من فعلته أو جريمته
ولا يكف عن الاعتراف بأن جريمته هذه جريمة حقا ، ذلك هو السبيل الى
التحرر فى نظر سارتر : انجاز الفعل وعدم الندم عليه .

أما « ألكترا » فيصورها لنا المؤلف عاجزة عن أى شيء ، لا تستطيع
الا أن تتمنى انجاز الفعل أو العمل الذى تحلم به ، وحين يتم ذلك ، تترنح
منكرة هذا المسلك ، فتستسلم للذباب وتستعبد للندم .

وهكذا ندرك أن اختيار سارتر لأسطورة «أورست» موضوعا

لمسرحيته ، لم يكن صدفة أو عفوا ، انما قصد بذلك أن يشرح مفهومه العام للحرية وليوضح أن العمل أو التصرف الحر يبدو له أصلا كأنه جريمة لا عملية « فسخ أو انفصال » . اذ نلاحظ أن جريمة « أورست » مشكوك في قيمتها الاجتماعية وفي فعاليتها أيضا ، فهي جريمة ذات أثر معنوى مطلق ، تهدف الى طرد شبيح أو تخليص الناس من كابوس وهمي ، وتحريرهم من عقيدة حمقاء ، عقيدة الندم .

ومن ناحية أخرى نرى «أورست» يعلن أن جريمته « جريمة عادلة » . على حين أن « ألكترا » تستنكر الفعل التي حررت قلبها وضميرها والتي طالما تمننت تحقيقها ، فلا تلبث أن تسلم نفسها الى زبانية الجحيم تذكرها دائما بذنبيها ، في الوقت الذي يصر فيه « أورست » على الاسترسال في خطته الانتقامية .

ويجدر بنا أن نتأمل قليلا هذه العبارة التي فاه بها «أورست» : « ان جريمتي عادلة » . فكيف يمكن أن نفكر في اقامة العدالة على أساس الاخلال بالنظام ؟ وكيف يمكن أن تتحقق العدالة بغير نظام حقيقي ، نظام النواميس المعنوية والقوانين غير المكتوبة ، لا النظام الظاهري الكاذب الذي يفرضه الحكم الظالم ؟ نقول : كيف يمكن الجمع بين العدالة وبين عدم النظام بهذا المفهوم الذي ذكرناه ؟ .

وعبثا يسوق النقاد الزعم بأن هذا أمر فلسفي بحث ، فمن حقنا أن نوجه لأنفسنا هذه الأسئلة ، بل ان المسرحية نفسها مبنية بصورة لا تسمح لنا بالألا نوجه لأنفسنا هذا السؤال ، فأخطر عيب في هذه المسرحية انما هو أنها تتضمن نظرية أو عقيدة نستشفها من بين السطور ، ولا تخلو هذه النظرية أو تلك العقيدة من المتناقضات التي تتردد أصدائها بين جنبات المسرحية . ويزداد دوى المتناقضات كلما اقتربت القصة من نهايتها ، وكلما ازدادت شخصية المؤلف ظهورا في كتابته ، ولا سيما حين تحاول زبانية الجحيم - وهي أشبه بمخلوقات مرنة يلفها قماش شفاف - أن تلتف من حول « أورست » للايقاع به تحت سلطانها كما فعلت مع « ألكترا » ولكنه ظل صامدا لا يتراجع وكأنه يمثل الطهروالنقاء في الجريمة .

يظل «أورست» وحيدا في نهاية المسرحية ، ولكن هذه الوحدة هي في الواقع ثمرة النصر أكثر منها ثمن النصر أو جزيته .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن نعتبر الوحدة عقابا أو شرا ، بل لعلاها

«غير الأسمى لقلب قوى ونفس عالية استطاعت أن تتقبل هذه الوحدة وترضى بها . فيقول «أورست» للناس من حوله :

« لا تخافوا يا أهل أرجوس ، فلن أقبل الجلوس مخضبا بالدماء على عرش ضحيتي ! لقد عرض على الاله هذا العرش فقلت له : لا ، اننى أود أن اكون ملكا بدون بلاد أملك عليها أو رعية أحكم بينهم ، وداعا يا رجالي، حاولوا الآن أن تعيشوا ، فكل شيء هنا جديد ، وكل شيء يجب أن يبدأ من جديد ، ولى أنا أيضا تبدأ الحياة من جديد ، حياة عجيبة وغريبة . »

غير أننا نلاحظ أن رفض السلطان هذا أمر يدعو فى ذاته الى اللبس . . . فالمسئولية التى تكفل «أورست» بحملها نراه يتصل منها ملقيا إياها على عاتق الآخرين ، ثم يؤثر الابتعاد عنهم ليظل حرا نقييا ، بالرغم من تصريحه لهم بأنه واحد منهم وأن رابطة الدم تشده اليهم وبأنه خليق بأن يكون مليكهم . . . انه حقا بذلك لو أراد ، ولكنه لا يريد ، بل لعله لا يستطيع أن يريد التاج والملك .

اذن فهو فى الواقع ينسلخ عنهم نتيجة للعمل الذى أراد به أن يربط نفسه بهم ويشدهم اليه ، وهذا أمر يبدو متناقضا .

غير أن هذا يدل على أن الحرية التى بلغها ليست بالحرية الخلاقة ولا بالحرية التى تقيم نظاما جديدا ، بل لعل هذا يدل أيضا على أن «أورست» لا يؤمن بأى نظام على الإطلاق .

وقصارى القول ، أن فلسفة كهذه لا تستطيع أن تقيم حرية أصيلة لأنها تغفل قيمة الحب وتعجز عن أن تخصصه بالمكان اللائق به ، بل انها لا تستطيع أن تدرك امكانية وجود الحب . ان سارتر يكفل للانسان السعادة حين يتجرد الانسان من الخوف وسيظل الخوف جائما فوق القلوب مادامت تسكنها عقيدة دينية أو أخلاقية ، فالآلهة فى نظر سارتر يولدون من الخوف ولا يمكن لهذا الخوف أن يتبدد الا اذا اختفى هؤلاء الآلهة أنفسهم ، وهذا يفسر سخط «أورست» على الآلهة وعلى العقائد بصفة عامة .

ومن خلال الستار الذى يلقيه سارتر على «أورست» نلمح الصورة التقليدية للناتر الملحد سواء أكان اسمه «فولتير» أم أى ملحد من العصر «الرومانتيكى» ، غير أن سارتر يضيف الى هذه الصورة التقليدية ظلما حالكا ، فالناتر الملحد فى مسرحيته قد استنار بخبرة الثورات الفاشلة على الأديان ومن ثم فقد ايمانه بالتقدم وانعدمت ثقته بالناس ، فلم يبق أمامه سوى أن يتلذذ بالتأمل فى اليأس والدمار .

وهناك أخطر من ذلك كله ، وهو أن مسرحية الذباب لا تمس قلوب الجماهير ، فالمسرحية التي تزعم أنها تمتد في تأثيرها الى جميع الناس وفي جميع الأزمنة والأماكن ، لا يتحقق لها هذا الهدف الا بشرط واحد ، وهو أن المتفرج بعد أن يفرغ من مشاهدتها يربط بينها وبين تجربته الشخصية التي لا تلبث أن تتلقى ضوءا من المسرحية تتضح معه معالم الحياة ، ولكننا نستطيع أن نجزم بأن أحدا لا يمكنه أن يجد في الفصل الأخير من مسرحية الذباب أى خيط من الضوء يعينه على فهم حياته الخاصة أو حياة الآخرين .
فإن كانت هذه المسرحية ترتبط بشيء ما ، فإنما ترتبط بقراءات الانسان لا بحياته والفرق شاسع بين الرابطتين ، لذلك فإن مسرحية « الذباب » لا تمس القلوب ولا تجد لها فيها مستقرا تركز اليه ، أو استجابة ترحب بها ، ومن ثم لا يمكن القول بأن هذه المسرحية ذات طابع عالمي طالما أنها لا تنتصر على حدود الزمان والمكان لتخلده في قرارة النفوس .

غير أننا لا ننكر على هذه المسرحية نجاحها المتألق وبريقها الباهر وما تتضمنه من عمق التفكير الذي يرهق ذهن القارئ ويسلب المتفرج لذة الاستمتاع بالتمثيل .

٧ - البير كامى (١٩١٣ - ١٩٦٠)

ALBERT CAMUS

بين فلسفة سارتر وفلسفة كامى صلة قوية فى المسرحيات التى كتبها هذان الأديبان المعاصران ، ولا يمكن الجزم بوجود تأثير لأحدهما على الآخر بالرغم من أن كامى يصغر سارتر بتسع سنوات تقريبا ، الا أنهما التقيا سنة ١٩٤٤ فى الوقت الذى كان قد اكتمل فيه ذهن كامى ونضج تحت تأثير أساتذة آخرين وفى جو بعيد عن باريس بل عن فرنسا .

اذن فما بينهما من تشابه فى الفكر انما هو من قبيل الانسجام الطبيعى والتناسق الفطرى .

غير أن جمهور سنة ١٩٤٠ الذى شاهد فى فرنسا وفى وقت واحد مسرحيتى **الذباب** (*Les Mouches*) لسارتر ، و**البس** أو « سوء التفاهم » (*Le Malentendu*) لكامى ، كما شاهد « **الأبواب المغلقة** » (*Huis-Clos*) وموتى بلا مقابر (*Morts sans Sépulture*) والأيدى القذرة (*Les Mains Sales*) للأول ، ثم **كاليجولا** (*Caligula*) وحالة الحصار (*L'Etat de Siège*) و**العادلون** (*Les Justes*) لكامى ، - كان لا يمكنه الا أن يدهش لتشابه المعانى والأفكار ، وتشابه الأهداف فى هاتين المجموعتين من المسرحيات .

فمثلا رواية **الغريب** (*L'Etranger*) لكامى ، ان هى الاحدى لرواية **الغشيان** (*La Nausée*) لسارتر ، اذ تتجاوب بين أرجاء المسرحيتين نزعات القلق والاضطراب الوجودى : فجميع هذه الروايات نشأت وذاعت فى عهد فرنسا المحتلة وفى بداية تحررها ، فكانت غذاء لتلقفه الطبقة المثقفة ، وخاصة من الشباب ، ثم لم تلبث أن تبلورت عنها فكرة الوجودية مع تحريف خطير لمعناها الفلسفى ، فاتخذت اتجاهها يقوم على انكار وجود الله ويرمى الى ادراك مدى السخف والحمق فى الكون ، ومرارة الألم فى الوجود !

وهكذا اصبح سارتر وكامى سنة ١٩٤٥ النجمين المتألقين فى عالم

الفكر فى فرنسا ، يضيئان العقول بنورهما التوأمين ، ويلونان الازدهار
بأفكار التمرد والسخط على الحياة !

تشابه قوى بين آرائهما ، ما فى ذلك شك ، فكلاهما يسلم فى فزع
وقلق بالتفاهة والسخف المتأصلين فى الوجود ، فتزخر مسرحيات سارتر
بألفاظ السأم والامتعاض ، وتزخر مسرحيات كامى بألفاظ الوحدة
والوحشة فى الوجود الأحق ، وكلاهما يبدأ بالإنسان منذ اللحظة التى
يصحو فيها من غفوته ليتبين بشاعة الوضع الذى هو عليه فى الحياة ،
وعندئذ يعملان على تبصيره بهذه البشاعة عن طريق ادخال اليأس الى
قلبه ، ثم يحرصان على شحنه بأفكار التمرد والسخط عن طريق اقناعه
بحريته .

ولقد أبى هذان المؤلفان أن يقنعا فى مسرحياتهما بالسلبية التى
تكون فيها الخاتمة المنطقية الانتحار أو الفوضى ، لأن هذا معناه فقر الكاتب
فى فهم الحياة وعجزه عن حل مشاكلها ، بل كانا يجتهدان فى الوصول
الى الفكرة الايجابية وإلى الطريق الصاعد فى عالم الاخلاق أو التنظيم
الاجتماعى . وفى هذا السعى الى النزعة الايجابية يتحاشى الاثنان المناذرة
بما هو مطلق ، خشية الالتجاء الى فكرة الدين ، انما يحرصان على المناذرة
بتعمق مشاكل الحياة ، والتضامن ، ونشر روح الأخوة بين الناس الذين
يعملون بقلب واحد على تحقيق السعادة فى هذه الحياة ، مكافحين ضد
أحداث التاريخ التى لا مناص منها .

وهكذا نلتقى فى مسرحيات كامى بالآراء الرئيسية التى عرضناها
فى الموضوع السابق عن « فلسفة سارتر فى مسرحياته » . غير أن روح
الكاتبين تختلف فى عرض هذه الآراء وأسلوب الاقناع بها ، مما يؤدى
الى تباين فى النتائج العملية التى يخلص اليها كل منهما .

ولعل الفرق فيما يصل اليه كل منهما من خاتمة أو خلاصة عملية ،
لا يرجع فحسب الى فارق فى أساليب العرض والاقناع ، وإلى خصائص
كل منهما النفسية والذهنية ، وانما يعزى أيضا الى الاختلاف الجوهرى فى
أصل كل منهما ونشأته .

فالفيلسوف سارتر بباريسى التكوين ، وأستاذ فى الفلسفة ومن ثم
هو نفسه هذا الطراز من الناس الذى يمقته ، فهو يسخر من المثقف المتأثر
بحضارة المدينة ، لذلك فهو يبحث عن توازن عسير المثال بين غريزته
الثورية ، وما ورثه عن مولده فى مدينة كبيرة وعن ثقافته الفلسفية
العالية .

أما كامى فقد ولد بالجزائر - فى موندوفى (Mondovi) سنة ١٩١٣ ونشأ يتيما بعد أن فقد فى الحرب العظمى والده الذى كان عاملا زراعيا فى قسطنطينة ، فذاق منذ فجر حياته ذل الطفولة البائسة كما عرف نشوة الصبى القوى البنية ، الذى يحب الشمس والبحر والرياضة بكل ما يحمله هذا الحب من معانى الاستمتاع بالحياة وروح التفاؤل .

وان كان أول كتاب لسارتر - وهو « الغثيان » (La Nausée) قد نشأ وسط ضباب مدينة « الهافر » (Le Havre) فى شمالى فرنسا ، ويعكس كآبة إحدى مكتبات البلدية فى المدن ، ويشع منه سخط خريج الجامعة الحديث ، على الأثرياء الذين يلتهمون خيرات المجتمع ، فان أول مؤلفات كامى قد نشأ فى نور دافق ، فمثلا كتاب الأفراح (Noces) يتألق بضياء الجزائر وإيطاليا ، ويتنفس بدفء العاطفة الجسدية ، وينبض بحيوية المتعة . وبالرغم من أن هذا الكتاب لا يخلو من نبذ حياة المجتمع الظالم ، فانه يزخر بحب الأمواج والرمال والضياء والألوان والاشكال المختلفة ، وقصارى القول انه يفيض بحب الوجود .

ولكن ليس معنى ذلك أن الحياة قد جنبت كامى آلام البؤس ، بل على العكس ، لقد عرف فى ريعان شبابه ألوان المرض والمسئوليات ، ومتاعب الأسرة وهموم الاحزان ، مما حرمة متابعة دراسته الجامعية ، والقى به فى مسالك الصحافة والمسرح المضطربة . هذا الى أن القلق الذهنى الذى كان يقود تفكير هذا الفيلسوف الشاب ليصل به الى التسليم بسخط الوجود والى التمرد عليه ، قد خفت من حدته نبضات قلب كان يشعر بالحاجة الى الأمل والى المودة والصداقة ، لذا فاننا غالبا ما نلتقى فى مسرحيات كامى بنفحات العاطفة وكأنها تروى بقطراتها العذبة ، بيداء السخط التى تظل قاحلة فى مسرحيات سارتر .

وان كان كامى لا يغفل الحديث عن الحرية بمعناها الفلسفى ، فان هذا اللفظ ليس هو مفتاح لغة كامى كالحال عند سارتر ، بل تتميز لغة كامى وفلسفته بكلمتين تسودان تفكيره وترتبطان ارتباطا وثيقا فى قرارة نفسه ، وهما : السعادة والعدالة . وان ما يسميه كامى « العدالة » هو تضامن الجميع للاشتراك والاسهام فى السعادة دون حرمان أو تقريع أيا كان نوعه ، ودون استغلال انسان لانسان .

ولهذا السبب كتب كامى الصحفى ، فى اكتوبر سنة ١٩٣٨ ، مقالا بجريدة « الجزائر الجمهورية » ينقد فيه مسرحية الغثيان لسارتر ، فأخذ

عليه أنه يعتبر فكرة القبح والرعب نقطة ابتداء يقيم عليها جوهر المسرحية، على حين أن كامى يرى أن جوهر المسرحية يجب أن يقوم على الصراع بين الجمال والموت . وهذا اختلاف جوهري فى المبدأ بين هذين الكاتبين : فكان كامى فى مؤلفاته الأولى يقيم وضعين نقيضين ، كل منهما تجاه الآخر، فمن ناحية يضع الفقر والألم والموت وكل ما يثير سخط الضمير ، ومن ناحية أخرى يضع رمز السماء والشمس والبحر وروعة الأشياء ومتاع الحواس ، وهذا هو ما يسميه « بالسعادة » . ولا شك فى أن هذا الرمز المادى تعوزه بعض القيم المعنوية ، وهذا ما يحرص كامى على ادخاله فى مؤلفاته التالية .

وما دامت وجهة النظر فى هيكل المسرحية تختلف منذ البداية ، فإن النهاية التى يخلص إليها المؤلف تختلف كذلك : فعلى حين أن سارتر - بحكم تفكيره كفيلسوف طموح يتعمق فى المعنويات - يعدد شجاعة الانسان ويمنيها بجزء التمتع بالكرامة البشرية - نرى أن كامى - بدافع نزعتة كفنان أقل طموحا من سارتر - يقنع بأن يقدم للانسان المكافح حب الحياة .

وهكذا يقيم كامى تجاه الوجودية الجافة التى ينادى بها سارتر ، وجودية أخرى ندية رقيقة ، الا أنه يجب أن نحذر المغالاة فى الاشادة بالناحية العاطفية والانسانية عند كامى ، فان حساسيته هذه لا تخلو من سخرية وتهكم ، كما أنه يميل الى التعالى بل الى الكبرياء التى تشوبها القسوة فى بعض الأحيان ، كما يتجلى ذلك فى مسرحيتى « كاليجولا واللبس وهذا الى أن موقفه الالحادى لا يستقيم الا مع طبيعة متعجرفة متسامخة ! وقصارى القول : أنه يمكن أن نرى أن فلسفة كامى تخضع لضغط صادر عن قوتين :

الأولى : وهى التى سيطرت على مؤلفاته فى البداية ، تسبب السخط والتمرد ، وتثير الكفاح والبطولة فى عالم لا يتيح للعقل أو للقلب فرصة الرضا أو الارتياح .

والأخرى : تنادى بالقبول والرضا ، وتمتدح اعتدال العاقل الحكيم، فى طبيعة تشرق عليها السعادة وفى مجتمع قادر على أن يصون العدالة . وهذه القوة الأخيرة هى التى غلبت وانتصرت فى النصف الأخير من مؤلفاته، فى روايات « الطاعون » (La Peste) و « الانسان المتمرّد » (L'Homme révolté) و « العادلون » (Les Justes) ، و « السقوط » (La Chute) هذه كلها فتحت أمامه أبواب التكريم ليحصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٥٧ .

وقبيل أن نعرض لأهم أعماله المسرحية يجدر بنا أن نذكر أن حب كامي للمسرح واستعداده له لم يكن أمرا ثانويا أو عرضا في حياته: فمنذ أن كان عمره اثنين وعشرين عاما أسس في الجزائر فرقة من هواة المسرح أسماها « مسرح العمل » ثم التحق بفرقة «راديو الجزائر المسرحية» فأتقن الفن المسرحي وأسس « الفرقة المسرحية » ليقدم التمثيليات لعامة الشعب، وفي أثناء هذه المحاولات المسرحية نضج استعداد كامي للتأليف المسرحي فكتب رواية **كاليجولا (Caligula)** سنة ١٩٣٨ ، ولكنها لم تمثل الا سنة ١٩٤٥ على مسرح « هيبرتو » في باريس .

ولقد لمع كامي في التأليف المسرحي منذ أول إنتاج له بفضل مزايا أسلوبه الذي يلائم بطبيعته الأسلوب المسرحي الناجح من حيث التركيز والوضوح وتآلق الصورة اللفظية ، هذا الى أن فلسفته القلقة ، والصراع الداخلى الذى تقوم عليه مسرحياته من شأنها أن يخلقا بالفطرة لونا جذابا من التراجيديا الداخلية النفسية .

فمسرحية « كاليجولا » لم تستعر من التاريخ الرومانى القديم سوى اسم هذا الامبراطور الذى حكم روما فى النصف الأول من القرن الأول ،

وفى رواية كامي يفقد هذا الامبراطور شقيقته فيفقد معها ما اتصف به من غزير الثقافة ورقيق الشعور ، فيغمره اليأس ، ويهيم على وجهه فى القصر ، ثم يعود الى قصره ليأمر صديقه أن يحضر له ما يبحث عنه ، ويعنى «القمر» ، ثم يقول : «لست مجنوننا ، بل لم يسبق لى أن تمتعت بقواى العقلية كما اتمتع بها الآن ، انما شعرت فجأة برغبة فى المستحيل فلم أعد أقنع بالاشياء الممكنة المألوفة ! ما كنت أعلم ذلك من قبل ، أما الآن فأعلم ذلك ، ان العالم على ما هو عليه لا يطاق ، اذن فانا بحاجة الى القمر أو الى السعادة أو الى الخلود ! الى شىء قد يكون من قبيل المغالاة أو الجنون ، انما لا يكون من أمور هذا العالم ! »

والواقع أن كاليجولا امبراطور ، ومن ثم لا يحده من سلطانه أى شىء ، فهو اذن يستطيع أن يذهب الى أبعد مدى فى منطقته ، الى طلب المستحيل وقلب مواضع العقل مادام العالم كافة سخفا وحمقا ! فيقول:

« آه يا أبنائى ! لقد أدركت أخيرا مدى فائدة السلطان ! انه يهيم الفرص للوصول الى المستحيل ، فالיום وفى الأزمنة المقبلة لن تكون لحريتى حدود » .

وهكذا يتماذى هذا الامبراطور فى استخدام حريته مضاعفا من تصرفاته الجنونية وارتكاب شتى الجرائم ، فيصرخ قائلا : « اننى أمارس

سلطاناً محموماً فى التخريب ، بحيث أن سلطان الخالق يبدو بالقياس الى سلطانى تقليداً فاشلاً ! »

ويقينا أن هذه الحرية لن تتوقف أو تحجم عن المساس بالآخرين لأنه يعلن « أن الانسان حر دائماً على حساب شخص آخر ، ان هذا أمر بغىض ولكنه طبيعى » .

ومن ثم يحاول عبثاً أساتذته أن يعلموه أن الحكمة انما هى فى قبول نظام العالم وأوضاعه ، ولكنه يرفض قائلاً : « اذن فأى نفع لى من اليد الحازمة ؟ وأى جدوى من وراء هذا السلطان المذهل ان كنت لا أستطيع أن أغير نظام كل شىء ، أو أجعل الشمس تغرب من الشرق ، والألم يتضاءل فى الحياة والكائنات البشرية لا تموت ؟ ان ما أنشده بكل قوائى اليوم أمر فوق قدرة الآلهة ! اننى أضطلع بأعباء مملكة يتربع المستحيل على عرشها » .

وهكذا ازاء هذا الجنون الهدام لا تجدى حكمة الحكماء من حوله ولا فلسفتهم ولا تشنيه مودة الاصدقاء أو حب محبوبته ، فينتهى الأمر بهذا الامبراطور المجنون الى أن يسقط يائساً تحت طعنات المتآمرين على حياته !

انها رواية دسمة متألقة ، ولكنها أحياناً تعطى شعوراً بأنها مسرحية رائعة من الطراز الأول بفضل بريق من الشعر الكئيب والتفكير التراجيدى ، وأحياناً أخرى تشعرنا بأنها مسرحية هزيلة بسبب طابعها المتكلف وطرزها الذهني المغالى فيه ، حيث تصور شخصيات رمزية مهمتها عرض المشاكل فى لوحات حية ، تنبثق منها عبارات مركزة أشبه بالحكم والأقوال المأثورة .

وان كان كاليجولا يبدو رمزاً « للانسان الاحمق » فانه ليس بالانسان المجرد من العقل ، لأنه أدرك بعقله مدى حماقة الوجود . فشعاره « ان الناس يموتون دون أن يعرفوا السعادة ... » فالتناس يكون لأن الأشياء ليست كما ينبغى أن تكون عليه » .

ولعله بآثارة هذه الفكرة وبرفضه الخضوع للقدر قد أشرف على عتبة الحكمة وأدى خدمة للناس اذ حملهم على التفكير فى أمور حياتهم . ولما لم يستطع فهم القدر اختار أن يكون هو القدر فيقول : « لقد أدركت أنه لا توجد سوى وسيلة واحدة لتكون فى مصاف الآلهة : يكفى أن تكون قساة مثلهم » .

ولكن ماذا جنى كاليبجولا من هذه التجربة الجنونية ؟ انه لم يظفر حتى بلذة الوحدة، فالآخرون الأحياء منهم والأموات ، مائلون دائما أمامه، فيثن : « الوحدة ! أنت لا تعرف أن الانسان لا ينعم بالوحدة أبدا ، ففي كل مكان يلزمنا ذلك العبء الثقيل ، عبء الماضي وعبء المستقبل ! آه لو كنت أستطيع أن أذوق طعم الوحدة الحقيقية ، والهدوء الحق ، وحفيف الأشجار ! »

ولم يبق أمامه الا أن يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يحطم المرأة التي أمامه لأنه لا يريد أن يقع بصره في لحظات احتضاره على صورته البشعة، ثم يصيح معلنا فشله : « المستحيل ! لقد سعيت اليه في أطراف العالم وفي تخوم نفسي ، مددت له يدي ، وهأنذا أمدتها مرة أخرى فلا ألتقي الا بك أنت ، أنت دائما أمامي ، وانني لمفعم بالبغض لك ، لم أسلك الطريق السوى ، لذا فأننى لا أصل الى شيء ، فليست حررتى هى الحرية الصحيحة » .

طريق خاطيء وحرية مزيفة وتجربة فاشلة، فالانسان لا يتغلب على الاضطراب والقلق الناتجين عن ادراكه لتفاهة الحياة بأن يفتتن بحرية لا ضمير لها ولا قواعد تحكمها ، أو بأن يحتضن الفوضى والظلم مؤثرا دوار الجنون على أعمال العقل .

ولو أننا اكتفيننا من مسرح كامى بهذه الرواية ، لبدا لنا هذا الفيلسوف أستاذًا للياس ، ولكن هذه المسرحية ليست فى الواقع سوى فترة أولى سلبية فى فلسفته المتطورة .

لذا ينبغي أن نعرض لبعض مسرحياته الأخرى حتى تتضح لنا معالم فلسفته على حقيقتها .

فمسرحية اللبس (Le Malentendu) تدور أحداثها فى احدى قرى أوربا الوسطى ، حيث تدير فتاة مع أمها فندقا فى مكان منعزل ، وكانتا اذا نزل بهما ضيف بمفرده ولمسا فيه دلائل الثراء ، قامتا باعطائه منوما لتسرقا نقوده ثم تلقيا به فى النهر المجاور ، وهذا وضع غير مألوف بلا شك . وللفتاة شقيق اسمه « جان » ، هجر القرية منذ طفولته ثم عاد اليها بعد أن تزوج وبدأ ينعم بالسعادة والثراء ، وأصبح أمله أن يعود الى أمه وشقيقته ليعمل على اسعادهما ، فيقول : « لست بحاجة اليهما ولكننى أشعر أنهما يقينا فى حاجة الى ، فالانسان لا يمكن أن يحيا وحيدا » .

وهكذا يمثل « جان » روح التعاون والتضامن في مسرحية كامى ، بل ويرى « أن السعادة ليست هي كل شيء ، فكل انسان عليه واجبات . وواجبى أن أعود الى أمى والى وطنى . فلا يمكن أن يكون الانسان سعيدا حقا وهو فى المنفى وفى عالم النسيان . كما لا يمكن أن يعيش أجنبيا طيلة حياته » .

انه حقا انسان يسعى الى اتمام رسالته فى الحياة بأن يربط نفسه الى أصله ونشأته ، وبأن يندمج فى الآخرين مقتسما معهم سعادته ، ولكن هذا البطل فى الانسانية سوف يلقى فشلا تاما ، اذ أنه لحرصه على أن يتبين حقيقة الحال التى وصلت اليها أمه وشقيقته ، صمم على أن ينزل بفندقهما كسائح غريب ، فلم تتعرف عليه أمه ولا شقيقته ، وهذا أمر شاذ لا يقبله العقل . وبعد أن تتخرج المرأتان من ممارسة حرفتهما بازانه ، تنتهيان الى ارتكاب جريمتهما ثم تتعرفان على شخصية ضحيتهما حين تتصفحان أوراقه الخاصة ، فتقع الأم نهبا للياس ، اذ تكتشف أن فى أعماق قلبها المظلم يكمن شعور قوى نقي هو حبها لابنها ، ولكنها اكتشفت هذا الشعور بعد أن سبق السيف العذل ، وقتلته . فلم يبق أمامها الا أن تلقى بنفسها فى النهر لتلحق بجثة ابنها ، وتظل الفتاة فى وحدة اليمة لا مخرج منها ولا علاج لها ، فهى تعلم أن أحدا لم يحبها ولا أمل لها فى أن يحبها أحد . فتجهز على حياتها بنفسها دون أن تعرف من الحياة الا الالم والقحط ، أو أن تذوق من العزاء الا كبرياء سخطها وتمردا .

لقد مثلت هذه المسرحية سنة ١٩٤٤ بعد رواية الأبواب المغلقة (Huis-Clos) لسارتر . بفترة وجيزة ، لذا فلا يمكن القول بأن هناك تأثيرا للمؤلف على الآخر ، ومع ذلك فالقربة بين المسرحيتين صارخة لا يمكن انكارها ، اذ أن فندق الجريمة الذى تخيله كامى ليس أقل جهنمية من «صالون» سارتر ذى المقاعد الثلاثة فى مسرحية «الأبواب المغلقة» . فكلاهما مكان خلا من الحب . وما « الآخر » فيه سوى عميل غريب لا صديق محبوب : ففي الواقع لا نرى فى إحدى الروايتين دافعا من الحب يبرز بين الشخصيات ، انما تحركهم ارادة الجريمة لتقيم علاقه غير انسانية بين القاتل والضحية ، ففي ذلك الفندق أيضا « الجحيم هو الآخرون » - كما قال سارتر - لأنه قد خلا من الحب .

صحيح أن فى مسرحية كامى كان يمكن أن يشرق الحب لأن «جان» الضحية كان يحب الآخرين ويسعى الى اسعادهم . وكانت أيضا زوجته تفيض عطفًا ومودة . ولكن كليهما باء بالفشل لسبب واحد هو «اللبس»:

فحين تفضى الفتاة الى روجة « جان » ب وفاة ذلك الشاب ، تشرح لها السبب بقولها : « ان أردت معرفة السبب فلأنه قد حدث لبس ، واذا خبرت الحياة ما أدهشك ذلك » ويقصد كامي بهذا « اللبس » أنه سنة الحياة ثم ٠٠ تستطرد الفتاة في حديثها :

« اننا الآن نتمشى مع نظام الحياة حيث لا يتعرف أحد على الآخر ، فيجب أن تفهمي أنه لا يوجد وطن أو سلام ، لا بالقياس الى جان ولا بالقياس اليانا ، ولا في الحياة ولا في الموت » : اذن فكامي يقصد أن في الحياة «لبس» لا مناص منه ، وهو بصورة أوضح وأعم يمثل قسوة الحياة التي لاراد لها والتي لا يمكن التغلب عليها في نظره الا بخلق الضمير أو نبذ الحياة !

غير أن نبرة الفناء والعدم المطلق هذه ليست هي المدلول الحقيقي لفلسفة كامي في مسرحياته : ففي رواية اللبس فكرة اختص بها كامي وهي فكرة السعادة التي تسيطر عليه دائما ، والصلة القائمة بين ندائه للسعادة وندائه للعدالة : فهذه المسرحية التي تبدو مفتعلة وسوداء في أحداثها ، تنقذها من الفشل جودة الاسلوب وروعة التصوير عند الحديث عن الشاطئ وسحر البحر ، ويردد المؤلف مرارا هذه الصورة وكأنها «لازمة» ترمز الى السعادة ، ومن ثم تضيء أمام المسرحية سبيل النجاح ٠٠ فتقول الفتاة وقد ضجعت بقريتها الجرداء القائمة :

« في اليوم الذي نصل فيه أخيرا أمام البحر الذي طالما تمنينته وحلمت به - في ذلك اليوم فقط - سوف ترتسم الابتسامة على شفתי » . بل انها تقتل - لاحبا في القتل كما كان يفعل كاليجولا - انما لتحصل على المال الذي ييسر لها الوصول الى شاطئ البحر ، الى أبواب السعادة والحب ، وهي لاتستسلم للسخط والتمرد الا عندما تتبين أن هذه الابواب قد أوصدت دونها الى الأبد .

بيد أن كامي حين يصور لنا الجريمة وسيلة ، والموت ملجأ - لايقدم لنا بذلك خلاصة فلسفته ، اذ أن الفتاة في مسرحيته تعترف بأن «الجريمة وحدة وعزلة حتى لو اجتمع آلاف الأشخاص لارتكابها» . ثم بعد ذلك تتقبل الموت لا كنجاة لها انما كعقاب: « من العدل أن أموت وحيدة بعد أن عشت وحيدة ! »

اذن فهذه المسرحية تتركنا في بدء الطريق الايجابي لفلسفة كامي، فهي ما زالت مأساة الوجود الاحمق الذي لا معنى له ، ودراما الثورة النفسية الجرداء ، أما نداء السعادة التي هي حب وعدل ، ذلك النداء الذي

ينبثق بين ظلمات القصة - فإنه يرتطم ويتحطم أمام حائط من القدر الذى لا راد لقضائه !

ويتوقف كامى عن التأليف المسرحى من سنة ١٩٤٤ الى سنة ١٩٤٨. فبعد أن كتب قصة **الطاعون** (La Peste) سنة ١٩٤٧ ، تمنى عليه الممثل الفرنسى « جان - لوى بارو » مدير الفرقة المسرحية المعروفة الآن باسمه ، أن يكتب مسرحية تعالج الموضوع الذى تقوم عليه قصة **الطاعون** ، فألف كامى **حالة الحصار** سنة ١٩٤٨ ، دون أن تكون هناك صلة بين القصة والمسرحية ، اللهم الا أن أحداث الكتابين تدور فى مدينة وقعت نهبا للبلاء ، وهذا رمز يعتز به خيال الفلاسفة الوجوديين كل الاعتزاز ، اذ يتيح لهم تجسيم التضامن البشرى ، كما يفسح أمامهم المجال لتصوير جميع المشكلات المتعلقة بهذا التضامن فى نطاق ضيق يحدده موقف يتطلب فى آن واحد العجلة فى العمل والمشاركة فى الشعور والمصالح .

فلقد حرص سارتر فى مسرحيات : **الذباب** و**الأفواه العديمة النفع** وبداية **الشيطان والله** ، على استخدام رمز المدينة المحاصرة التى عزلتها كارثة لحقت بها . أما كامى فقد أبرز هذه النبوة بطابعه الخاص ، فاختار المدينة المنكوبة من بين الموانى ، فهى « قادش » فى قصة **الطاعون** ، و « أوران » فى مسرحية « حالة الحصار » . والميناء يتيح له أن يضيف رمزا آخر عزيزا عليه ، وهو الأمواج والرياح المنطلقة وكل ما يعبر عن نداء السعادة الطبيعية الشاملة وسلامة الانسان فى التمتع بملأ الحواس والقلب التى يشاركه فيها الأصدقاء والأحباء .

وان كانت هذه الرواية ضعيفة من الناحية المسرحية ، فانها شائقة من حيث المعنى والهدف : ففي قصة **الطاعون** يعالج كامى هذا البلاء من الناحية المعنوية خاصة ، فيصور ذلك العبء من الظلم والألم والموت الذى يثقل كاهل الانسان ، ثم يعرض آراء معقولة للكفاح فى شجاعة ونظام ضد هذه الحياة الحمقاء التى لا معنى لها .

أما فى مسرحية **حالة الحصار** (L'Etat de Siège) فان الطاعون يتحدد نطاقه فيقتصر على صورته السياسية والاجتماعية : فمسرحيته هذه نقد للمساوئ المشتركة فى النظامين الفاشى والشيوعى ، ثم يخلص الى هذه النتيجة ، وهى أنه على الانسان اما أن يعدل عن الرغبة فى حياة كريمة مفضلا الاستسلام الى اليأس ، أو أن ينبذ اليأس ليحقق حياة

تجريبية ، وهذه النتيجة الأخيرة هي التي يرتضيها كامي ويدعو إليها .
فهو السبيل الى تحقيق السعادة والعدالة بين الناس .

ثم يقدم كامي مسرحية « العادلون » (Les Justes) على مسرح
« هيبوتو » بباريس في ١٥ من ديسمبر سنة ١٩٤٩ « فالعادلون » في
حكمه هم الذين لا يرضون بعالم أصبحت فيه الحرية امتيازاً مقصوراً على
بعض الشعوب ، إنما الحرية حق لكل فرد في كل شعب : فيقول أحد
شخصيات هذه المسرحية لزميله : « لقد سررنا حين علمنا أنك استطعت
الوصول الى سويسرا ، تلك البلاد الحرة » ، فيرد عليه زميله : « أن
سويسرا سجن آخر ، بل الحرية نفسها سجن مادام على وجه الأرض
إنسان واحد مستعبد » .

فالثورة على الاستعمار تحقق حياة العدل والشركة بين الأحرار .
والثائرون على الاستعمار الذين يقتلون لاسترداد حريتهم إنما هم
في الواقع « عادلون » وليسوا بمجرمين ، فهم يقتلون في سبيل تحرير
بلادهم ، ويموتون أيضاً في سبيل هذا التحرير ، وكأنهم بدمائهم قد
اغتسلوا من الجريمة وتطهروا منها ليظلوا رمز الحرية والعدل .

وهكذا تتطور فلسفة كامي في مسرحياته لتدخل في إطار إيجابي
أخذت تتضح معالمه ، ولكنه مات في الرابع من يناير سنة ١٩٦٠ في
حادث سيارة بفرنسا قبل أن يكتمل العقد الخامس من عمره ، فترك
فلسفة لم تنضج حلقاتها بعد . ولكنه ترك مسرحيات عميقة المعنى
وإن كانت تميل في مجموعها الى التشاؤم ، فإنها تسرى في ثناياها
إشراقات عاطفية ولمحات إنسانية تفتح منافذ الأمل في نشر السعادة وتطلق
طاقات العمل على تحقيق العدالة .

فلسفة الحياة في مسرحيات كامي

لا شك أن كل كاتب لديه عمق فلسفي ، تشغله مشكلة الموت وتعنيه
دراستها وهذا هو شأن «البير كامي» المؤلف المسرحي الفرنسي
اذ كانت تستأثر بفكره هذه المشكلة التي هي في الواقع مشكلة الحياة ،
ولعل هذا هو أيضاً شأن كل عمل أدبي أو مسرحي يزعم معالجة مشكلات
الإنسان ، اذ نجد أن فكرة الموت ترقد في أعماق العمل الأدبي ينبوعاً له
ومصدراً . ومن الطبيعي أن يختلف موقف المفكرين أو الفنانين من مشكلة

الموت على حسب الزاوية التي ينظرون منها الى هذه المشكلة واسلوبهم
فى تناولها وعلاجها .

ويواجه «البيركامى» هذه المشكلة فى جميع صفحات مؤلفاته بصورة
تتفاوت فى الموضوع والصراحة الى أن تتبلور أمامه بصورة مجسمة
حين يعالج موضوع الانتحار . فيوجه سؤالاً لا لبس فيه ولا غموض :

«هل للحياة معنى أو قيمة ؟» فإذا كان الجواب أن لامعنى للحياة
ولا قيمة ، فيصبح الأمر متوقفاً على عزم الانسان أن يحشد شجاعته
لينبذها ويرفضها ، ويحلل كامى هذه المشكلة فى قصة «اسطورة سيزيف»
(*Le Mythe de Sisyphe*) فيكتب فى السطر الأول منها هذه العبارة :
« لا توجد سوى مشكلة فلسفية واحدة جديرة بالدراسة الجادة ،
وهى مشكلة الانتحار » .

فلو كانت الحياة حقاً بغيضة وتافهة وحمقاء ، فمن الغباء والجبن أن
يرضى بها الانسان ويتحملها ثم يتخذ منها موقفاً سلبياً فى انتظار أن
يأتى الموت أن أجلاً أو عاجلاً ليخلصه منها ، فكرامة الانسان تأبى عليه
القيام بدور يحتتم عليه أن يكون ضحية الخديعة والتفجير ومن ثم يجب
عليه أن يرفض القيام بهذا الدور بمحض ارادته .

والحياة تكدس أمام كامى قدراً كبيراً من ألوان حماقة واللامعقول
بحيث يرى نفسه منقاداً الى هذا الحل المتطرف بحثاً عن « القرار السليم
الذى يجعل من الانتحار حلاً لألوان حماقة فى الحياة » .

وهذا القرار السليم يتخذه أولاً فى « اسطورة سيزيف » بصورة
صريحة . . ثم يبنى قصصه ومسرحياته التالية على مناقشة فلسفة الحياة
فيثبت أن الحياة حماقة بغيضة وأن خير ما يمكن عمله هو تحطيمها ، وينتهى
الى هذا الحل فى مسرحية « اللبس » (*Le Malentendu*) التى عرضنا
لتحليلها باعتبارها أروع أعماله الفنية .

ان آراء كامى فى مسرحياته تتمشى مع تفكيره فى قصصه ، ويمكننا
أن نميز فى فلسفته اتجاهين واضحين :

الأول هو الاحساس بحماقة الحياة وتفاقتها .

والآخر هو السخط على هذه الحياة كنتيجة حتمية للاحساس
بحماقتها .

لقد قدم كامى مسرحية « اللبس » فى سنة ١٩٤٤ فى اعقاب تحرير فرنسا من الاحتلال الألمانى ، ثم بعد انقضاء عام واحد قدم مسرحية « كاليجولا » وفى هاتين المسرحيتين يعرض كامى فلسفته فى الحياة • ولا يبرز هذه الفلسفة تتناول مرة ثانية مسرحية « اللبس » بالتحليل بعد أن أشرنا فى الموضوع السابق الى دلالتها ومكانها بين مؤلفات كامى •

تدور أحداث هذه المسرحية فى منطقة « مورافيا » المنعزلة فى وسط أوروبا ، ويرمز كامى بهذا المكان النائي المنعزل ، الأهل بالجرائم والمجرمين الى عالمنا الذى نحيا فيه • أما « جان » الغريب الذى جاء يطرق باب هذا العالم ، فيرمز الى السؤال الذى يراود كل نفس : ترى لماذا نلج باب الحياة ؟ ولماذا نرغب فى الدخول اليها ؟ أما الجواب فترمز اليه الجثة الراقدة فى أعماق النهر •

ولكى يشرح كامى مفهومه لنظام الكون يقدم فى هذه المسرحية الوجه الكئيب للفوضى وللجريمة : فمشاهد المسرحية ومناظرها تصور عالما مغلقا بل مكتوما وخائفا ، فلا نور يشرق عليه ولا أفق يمتد أمامه ، فمنظر الوحل والمطر لا يبشر بأى مخرج ممكن أمام القلب الذى يرنو الى حياة أفضل •

ان « مارتا » ترتكب جرائم القتل لكى تفلت من حياتها الكئيبة الخائفة لتعرف ضياء الشمس وتلحق بالبحر الذى يرمز الى عالم السعادة ، ولكنها فى أحلامها هذه تضيف رعبا وفزعا الى كآبة الحياة الخائفة كما تبرز عنصر الدمار القائم فى العالم حين ترتكب الجريمة تلو الجريمة •

وهكذا تأكل الأم وابنتها من تلك الفاكهة المحرمة الشنعاء ، وتقول الأم : « لكن هذا العالم نفسه ليس معقولا ولا منطقيا ، وأستطيع أن أوكد ذلك بعد أن ذقت فيه كل شيء ، ذقت فيه طعم الخلق والانشاء ، كما ذقت فيه طعم التدمير والتخريب » •

اذن فالسؤال الذى يحير كل انسان ويشغل باله ، يرمز اليه كامى بالفتى « جان » واقفا على عتبة هذا العالم الكئيب ، يطرق الباب ، فهو غريب عن هذا العالم ، وكان حتى تلك اللحظة ينعم بالسعادة فى بلاد تنيرها الشمس الى جوار زوجة محبوبه ، ولكن تلك السعادة كانت فى نظره عمية • وهو يريد الآن أن يعرف السعادة الحقيقية ، فيقول لزوجته « ماريا » :

« صحيح أن الانسان فى حاجة الى السعادة ، ولكنه فى حاجة أيضا

الى فهم كيانه ومعنى حياته ، وأظن أن ما يساعدنى على ذلك هو العودة الى وطنى واسعاد جميع الذين أحبهم » .

ولكنه يخشى ألا يأتية جواب عن سؤاله وأن الباب الذى يطرقه لا ينفتح ، كما يخشى أن واقع الحياة يبدد حلمه ومثله الأعلى ، وعندئذ يشعر بالخوف والقلق فى ججرة الفندق حيث لن تلحق به زوجته ، ويحلل خوفه وفزع قائله :

« هذا هو حال الانسان فى ججرة الفندق ، فجميع ساعات المساء تمر ثقيلة كثيبة أمام الانسان الوحيد ، وها هوذا فزعى الدفين وهلعى الكامن يتحرك فى فراغ جسد فىثور الألم ، وكأنه جرح قديم توجهه كل حركة أو احتكاك .. اننى اعرف اسم هذا الفزع ، انه الخوف من الوحدة الأبدية ، الخوف ألا يأتينى جواب عن سؤالى » .

أجل ! لن يأتية جواب ، اللهم الا القتل ، فيتجسم التناقض بين الواقع وبين ما ينشد ، جاء ينشد الحياة فى وطنه فوجده أرضا عفنة بالجرائم ، وبدلا من السلام وجد الحقد والعنف ، وبدلا من الحب وجد الضغينة والوحدة .

وهنا يكمن «البس» الحقيقى الذى تزعم «مارتا» العاتية أنها تزيله وتبدده . أجل ! ان بلد النور والسعادة قد أفلتت منها فضاع حلمها . انها سجينه جرائمها ، ليس هذا فحسب ، بل سجينه فشل هذه الجرائم . فليس أقل من أن تتخلص نهائيا من الحياة فتقدم بدورها على الانتحار مثل أمها .

ولكن قبل أن تفعل ذلك تشعر أنه لزاما عليها أن تحطم «ماريا» وهى الوحيدة التى بقيت على قيد الحياة ، وذلك بأن تقتل فيها أى وهم بأن للحياة معنى أو قيمة . وفى هذا المشهد العنيف يحشد كامى الالفاظ والعبارات المثيرة فتقول «مارتا» لزوجته شقيقها :

« ذلك الاحمق ! لقد وجد ما أراد ، لقد عثر على أمه فهى ترقد الى جواره ، وها نحن أولاء جميعا نستظل بنظام الكون ، فيجب أن تفهمى أنه لا يوجد وطن أو سلام له أو لنا . لا فى الحياة ولا فى الممات ، لأنه لايمكن أن نسمى وطننا هذه الأرض الغليظة المحرومة من النور حيث ندفن لنطعم الديدان العمياء ! أؤكد لك أن الحياة تنهبنا وتسلبنا كل شئ » ، فما جدوى هذا النداء العارم الذى يبعثه الانسان ؟ لم اذن تصرخ وننادى البحر أو الحب ؟ هذا كله عبث ووهم باطل ! ان زوجك يعرف الآن الجواب عن

سؤاله وسؤال كل انسان عن معنى الحياة ، فالجواب هو ذلك المسسكن المرعب الذى سوف نحشر فيه جميعا فى النهاية جنبا الى جنب ! »

ففى الواقع ليست هذه القصة مجرد سرد حادث من الحوادث اليومية التى يرد ذكرها فى الصحف ، أو هى «ليس» عرضى فى الحياة انما هى فى نظر كامى ترمز الى الصورة الختمية لوضعنا فى الحياة ، هذا الوضع الذى يتلخص فى الشعور بالوحدة والألم من الحب المهيض الذى تدوسسه الأقدام ! •

وحين تحرص «مارتا» على أن تبعد من قلب «ماريا» آخر خيط من الأمل وحين تعمل على أن تدخل فى روعها ان آمالها سراب وهم - انما تود بذلك أن تزرع اليأس فى قلبها ، فتؤكد لها أنه «لامخرج من مشكلات الحياة» ثم تضيف :

- وقبل أن أتركك الى غير لقاء ، أرى أن أمامى شيئا يجب أن أفعله فبقى على أن أغرس اليأس فى نفسك •

- فتنظر اليها ماريا فى فزع وتقول : « ألا فاتركينى ! هيا ارحلى عنى واتركينى ! »

- فتجيبها مارتا : « حقا سأتركك ، فهذا يريح نفسك ويريحنى أنا أيضا • اذ لا أقوى على احتمال حبك ودموعك ، ولكننى لا أستطيع أن أموت تاركة لك الاحساس بأنك على حق ، فيعز على أن أموت وأدعك تعتقدين أن الحب ليس عبثا وبطلانا ، وأن كل مايجرى أمامنا ليس سوى حادث عرضى ، بل على العكس أريد اقناعك بأننا الآن نتبع نظام الكون ، يجب أن تقتنعى بهذا كله •

- ماريا : وأى نظام تعنين ؟

- مارتا : ذلك النظام الذى لايسستطيع أحد فى ظله أن يتعرف الى نفسه •

فتأخذ « ماريا » بدورها فى البحث عن جواب بعد أن مات زوجها «جان» فتتجه الى الاله الرحيم وتصرخ « يا الهى ! لا أقوى على الحياة فى هذه الصحراء ! أشفق على وترفق بى ، تطلع الى ولا تشع بوجهك عنى ! ألا فاسمع صراخى يا الهى » •

فيأتى الجواب من شفتين لم تنفرجا عن كلمة واحدة طيلة المشهد والجواب : « لا » • ثم تسدل الستار •

ويود كامى أن يوضح أن جفاف القلب خير مفتاح يفتح لنا باب العالم : فمارتا يتجسم فيها الجمود وغلظة القلب التى اكتسبتها من خبرة الحياة ولكى تتلاءم مع هذه الحياة تخلص الى ضرورة الجفاف الداخلى : جفاف القلب وجوده . فمن ذا الذى يستطيع العيش اذن بقلب يضرم بالحب ؟

وهنا تسأل ماريا شقيقة زوجها :

– ولكن لماذا ؟ لماذا فعلت هذا كله ؟

– مارتا : وبأى حق تستجوبيننى ؟

– ماريا (وهى تصرخ) بحق حبنى .

– مارتا : وما معنى هذه الكلمة ؟

اذن ففى نظر كامى : اما أن يحيا الانسان غليظ القلب ، غريبا عن الحياة أو فليختر الموت ! فتقول مارتا لزوجة شقيقها :

« هيا صلى لالهك ليته يجعلك مثل هذا الصخر الصلد ! فتلك هى السعادة التى يبغيها لنا ، بل تلك هى السعادة الحقيقية . هيا تمثلى بالهك وصمى أذنك عن سماع أى نداء ، والحقى بهذا الصخر الأصم قيل أن يفوت الأوان . أما ان شعرت بالخوف والوجل وكنت على درجة من الجبن يتعذر عليك معها أن تدخل الى رحاب هذا السلام الأعمى ، فعندئذ تعالى الحقى بنا فى بيتنا المشترك » .

وتقصد قاع النهر الذى لقي فيه الجميع حتفهم .

« فعليك أن تختارى بين سعادة الصخر الحمقاء وبين قاع النهر وفراشه الوثير حيث ننتظرك جميعا » .

ذلك هو قرار الانتحار كحل للحياة الحمقاء فى نظر كامى ، على أنه ليس انتحارا فرديا أو ايجابيا فحسب ، انما هو انتحار بدافع المبدأ ، فالانسان الذى يضع به حدا لحياته ، انما يدمو الانسانية بأسرها ، تلك الانسانية التى يمثلها ، الى أن تقتفى خطاه سعيا نحو الموت .

وهكذا تبدو هذه المسرحية نقاشا فلسفيا يقرع فيه الحجة بالحجة ، غير انه برغم الجفاف الفلسفى ، نرى ان الحوار يفيض قوة وينبض بالحيوية ، كما أن شخصية الأم بالرغم من مجافاتها لمنطق التحليل النفسانى – اذ لم تتعرف على ابنها بعد طول الغياب – تتسلط علينا بقوتها الجارفة كامرأة ألقت القتل الى أن سئمت حياة الجريمة !

أما «جان» و «مارتا» فلهما شخصية معنوية أكثر تجردا ، اذ:
يرمزان الى السؤال عن معنى الحياة والى الجواب عن هذا السؤال .
ومن ثم امكن كامى بفضل قوة هذه المسرحية أن يكتب لنفسه:
النجاح والخلود فى عالم التأليف المسرحى .

غير اننا نخطئ فهم كامى وفلسفته فى الحياة لو اعتقدنا انه ينادى:
حقا بالانتحار ونبد الحياة ، انما هو فى حقيقة الامر ينادى بقوة الارادة.
على أن تقبل الحياة على ما هي عليه فى هذا العالم ، ونكافح فى تحمل
متاعبها ، أما الالتجاء الى القتل بحجة اصلاح مساوى الحياة أو لتحقيق
الامال التى ننشدها ، فهذا تفكير مصيره الى الفشل والدمار ، كما حدث
لمارتا ولأماها .

أما عن الانتحار فهو أوضح دليل على الجبن وعدم الأمانة ، ولا يتحدث
عن شجاعة الانتحار الا من تكدر فى عقولهم قدر ضخمة من الجبن وفاضنت
قلوبهم باليأس ، فنبذت الحياة عن ضعف وعن عجز .

أما كامى فيؤمن بأن « لا شيء يبرر تصرف الانسان فى أن يضع
بنفسه حداً لحياة » انما حين يشعر الانسان بالسخط على حماقة الحياة
يجب أن يستمد من سخطه جلدا على التحمل وشجاعة فى الكفاح .

وفى اعتقادنا أن الحياة لاتجود بنورها وجمالها على الملتوين فى:
سبلهم أو المخدولين فى سعيهم ، انما هى تفتح كنوزها أمام المكافحين فى:
جلد والمناضلين فى غير ما يأس أو استسلام .

٨ - جان أنوى (١٩١٠ -)

JEAN ANOUILH

أن أنوى (Anouilh) قليل الحديث عن شخصه وعن إنتاجه، بل ينسب إليه الكثيرون الانطواء على نفسه فيرد عليهم بقوله: « ليست لحياتي سيرة أسردها ، واننى لمرتاح لذلك كل الارتياح ، ٠٠ »

واذا ماجازف بسر من أسرار حياته فإنمسا يكشف عنه بأسلوب المؤلف المسرحي ، فتزدوج شخصيته كمؤلف لتتضمن شخصية أخرى مسرحية ، وكأنه يكتب حوارا في رواية ، ويأتى حديثه عن نفسه في تكم وحياة ، على صورة نصيحة تفصح عن جانب ضئيل من جوانب شخصيته .

ولد جان أنوى (Jean Anouilh) في ٢٣ من يونيو سنة ١٩١٠ لأبوين متوسطي الحال ، فقد كان أبوه تزييا في بوردو وأمه عازفة كمان ، ثم أتم دراسته الثانوية في إحدى مدارس باريس . وكان زميله في الدراسة الممثل الشهير «جان لوى بارو» صاحب الفرقة المسرحية التي تعمل حاليا على «مسرح فرنسا» في باريس . ثم قضى عاما ونصف العام طالبا بكلية الحقوق واشتغل بعدها في دار للاعلان لمدة سنتين ، ثم عمل سكرتيرا للممثل المعروف «لوى جوفيه» وسرعان ما هجره ليبدأ مغامرته الكبرى في عالم المسرح .

وكان قد أعد نفسه منذ نعومة أظفاره لهذه المغامرة ، فيروى عن نفسه أنه أخذ يتردد على المسرح منذ الثامنة من عمره مكتفيا برغم أنفه بمشاهدة الفصل الأول فحسب تحاشيا للسهر ، ويتحدث عن شدة إعجابه بالفرقة المسرحية وخاصة بمن يقوم بدور البطل أو العاشق أو الخائن ، وتستهويه الفكاهة المسرحية بجميع ألوانها .

وبدا في سن الثانية عشرة يكتب مسرحيات شعرية ، ومن الطبيعي أنه لم ينجز أية مسرحية منها لحدائته ، ومنذ سنة ١٩٢٥ أخذ يتردد على المسرح في باريس بانتظام ، ويقرأ مسرحيات برناردشو وكلوذيل

وبراندلو ، ولكن الحدث الرئيسى فى حياته كان اكتشافه للمؤلف المسرحى «جيرودو» (Giraudoux) الذى أثر فى نفسه تأثيرا عميقا .

فى احدى أمسيات سنة ١٩٢٨ ذهب الى مسرح «الشانزليزيه» حيث كانت فرقة «جوفيه» تمثل مسرحية «سيجفريد» تأليف جيرودو . ثم مضى خمسة عشر عاما على هذا الحدث وتوفى المؤلف فكتب أنوى رسالة بعنوان «تحية جيرودو» اعترافا بمدى اثره فى نفسه ، ووفاء لما عليه من دين ، جاء فيها :

« أنى لى يا عزيزى جيرودو أن أقول لك الآن ما لم أستطع أن أقوله لك منذ خمسة عشر عاما حين شاهدت مسرحية سيجفريد ، ونزلت بعدها مهرولا على درجات السلم المؤدى الى الباب الخارجى وأنا أجهش بالبكاء . اذ ولدت فى نفسى خليطا عجيبا من اليأس والسرور الشديد ومزيجا من الكبرياء والخضوع الرقيق ، حيث ان مسرحية سيجفريد وهبت لى مفتاح سر ظل مفقودا مدة طويلة » .

ولعل هذا السر هو فن الجمع بين الأسلوب الدارج والأسلوب الشاعرى فى آن واحد ، وكان أنوى يعانى فى قرارة نفسه أزمة تؤرقه اذ بلغ سن العشرين ولم يوفق بعد الى الأسلوب الذى يعبر به عما يجيش فى صدره .

ويصف أنوى مكان هذا المسرح فى شارع «مونتني» (Montaigne) بأنه « روضة الربيع ازدهرت فيها خضرة مورقة ، تفتحت وسطها زهرة ، ولد معها أسلوبه» الذى يختلف عن أسلوب جيرودو ، انما هو فى النهاية كأسلوب أستاذة من حيث الجمع بين التعبير الدارج والنفحة الشعرية .

وفى سنة ١٩٣١ ، بعد ثلاث سنوات من اكتشافه لسر فن جيرودو، قدم للمسرح رواية « القاقم » *L'Hermine* (أو « القاقوم » وهو اسم حيوان ذى فراء ثمين) فكانت هذه المسرحية الأولى هى أولى خطواته فى سلم المجد ، فعزم عندئذ على التفرغ للمسرح ، ثم تزوج المشكلة Monelle Valentin وأخذ يعهد اليها بأدوار البطولة فى مسرحياته .

وإن كان لقاء أنوى بجيرودو كان كشفا له اثره من ناحية الأسلوب فان لقاءه سنة ١٩٣٧ بالممثلين «بيتوئيف وبارسك» كان كشفا آخر أبان له أن خشبة المسرح لها أهميتها فى إبراز العمق المسرحى ، فكلاهما يجعل من المخرج مبدعا مجددا فى الابتكار . فيقول «بيتوئيف» (Pitoëff)

« ان الاندماج فى نص المسرحية أول واجب يلتزمه المخرج ، ولكن يجب الحرص على استقلال الفن المتعلق بخشبة المسرح استقلالاً مطلقاً ، وإذا ما احتاج النص الى امتداد فعندئذ تتدخل الموسيقى ، وغالباً ما يسهم المنظر فى هذا الامتداد ، فالموسيقى والمنظر هما دائماً فى خدمة النص ، » .

وكذلك يؤكد «بارساق» Barsacq بدوره ضرورة احترام النص واحترام شخصية باعث الحياة فى هذا النص ، هذا الذى ينصب مجهوده على ابراز الجمال والقيمة الفنية للرواية ، لذا نرى أنوى دائم الصلة بمخرج مسرحيته الى حد أصبح معه ملماً بالكثير من فنون الاخراج وأسراره . .

وحينما توفى «جورج بيتوئيف» وزوجته الممثلة «لودميلا بيتوئيف» سجل لهما أنوى بروح الوفاء التى كتب بها « تحية جيرودو » عبارات تشيد بصفاء العاطفة التى كانت تربط هذين الزوجين، وأخذ يمجده فن «لودميلا» فى صوتهما العذب الذى ظل دائماً يرن فى أذنيه كلحن موسيقى جميل ، فلقد ملك عليه هذا الصوت جميع حواسه الى حد أنه كان يسمع حتى صمتها . فيقول فى ذكرياته عن مسرحية «التوحشة» أو «الفتاة غير الأليفة» : انه كان ينقح النص معها فى «البروفات» ، وفى بعض المواقف كان يقتطع ويحذف من الألفاظ التى تقولها «لودميلا» ثم يعاود الحذف الى أن يكتفى من كلامها بالصمت «هذا الصمت الذى كانت تجيد فن القائه » .

وهكذا بفضل ظروف موالية ولقاء موفق ، تولد فى أنوى أسلوب مسرحى من حيث اللغة وفن التمثيل .

سلطان الماضى فى مسرح أنوى

مهما تعددت وتباينت الآراء التى يعرضها أنوى فى مسرحياته فإننا نرى من بينها فكرة رئيسية تبرز دائماً لتدور حولها بقية الأحداث والأفكار ، وهى فكرة الماضى وكيف أنه يشد اليه مستقبل الشخصيات جميعاً ويفرض سلطانه عليها ، ومن ثم يحجب عنها السعادة التى ترنو إليها ، ولعل أبشع ثوب يرتديه الماضى هو رداء الفقر .

لذا فإن فكرة الفقر ماثلة دائماً فى مسرح أنوى . وان كان الفقر لا يحتل مكان الصدارة فيه ، فانه يشغل ركناً رئيسياً من أركان المسرح

ويلقى عليه ظله الكئيب . وغالبا ما تكون شخصية الفقير هى الشخصية الرئيسية فى المسرحية ، وخاصة فى رواياته الأولى :

ففى « القاقم » (أو القاقوم) سنة ١٩٣١ نرى الفتى الفقير «فرانتز» لا يستطيع الزواج بفتاته على الرغم مما أقدم عليه من قتل عمته لتثرى يارثها منها ! وفى رواية «إيزابل» سنة ١٩٣٢ يرفض الشاب المدم «مارك» أن يتزوج فتاة غنية ، اذ يشده ماضيه البائس الى حياة الفقر فيبقى الى جوار أمه يشاركها فى فقرها على الرغم من فرصة الفنى التى تواتيه !

وأخيرا فى رواية «المتوحشة» (أو «الفتاة غير الأليفة») سنة ١٩٣٤ تهرب الفتاة تيريز من الشاب الفنى الذى يحبها ويريد الزواج بها تضامنا منها مع أسرتها الفقيرة .

ويصور لنا أنوى كل ألوان السخط والجريمة وجميع مايتصل بالفقر من اذلال وبشاعة : ذلك بأن شخصياته تتالم « على الطريقة الاسبانية » من الاذلال أكثر من الحرمان أو الضيق المادى . وقد ينشأ فيهم هذا الاذلال لرؤيتهم الأغنياء ، ولكنه أحيانا ينبع منهم نتيجة لحياة الوالدين أنفسهم بما فيها من تعس ورذيلة كما يحدث فى رواية «المتوحشة» ، فالفتاة تيريز «فقيرة مسكينة كفار صغير» ، تذوق أمر ألوان الاذلال بسبب والديها المنحطين ، وهما بدورهما ثمرة الفقر بكل مايحوطهما من استهتار أو جشع أو اخفاق فى الحياة ، فيدفعانها الى الزواج من الشاب الثرى «فلوران» بغية ابتزاز ماله ، ولكن ماضيها التعس اللطخ لا يستمرىء فرصة الفنى المواتية فيثور عليها ، ويحملها على الفرار بعيدا عن الثراء لتعود الى الفقر !

وهكذا يحتل المال المركز الرئيسى فى أولى مسرحيات أنوى ، فجميع الشخصيات تدور حوله وترتطم به : اما سعيها اليه أو هربا منه ، فهم يرون فيه أحيانا السبيل الى الحب ، وأحيانا العقبة التى تقف دونه ، ولكنه دائما مرتبط بمصيرهم فى سعيهم اليه أو هربهم منه :

ففى رواية «القاقم» أو «القاقوم» نرى أن فرانتز لا يسعى وراء المال بدافع البحث عن المتعة أو تعويض مافات من حرمان ، انما يرى فى الحصول على المال الشرط الرئيسى لتحقيق حبه ، فيدور بينه وبين زميله فيليب الحديث التالى :

— فيليب : أن كبرياءك تقودك الى الشرور والضلال ، فان كنت تحبها « حقا » ففي مقدورها عندئذ أن تتزوجك .

— فرانتز : اننى أعلم يقينا أن هذا أمر لاأمل فيه ، فالجميع يفكرون مثلك ، ولكننى أؤكد لك يا فيليب اننى أحبها «حقا» ، غير اننى أتساءل : لماذا تعتقدون جميعا انه اذا ما جاء ذكر المال فمعنى هذا أن المرء يخفى وراء ذكره قذارة ، أو أن هناك «المياه تحت التبن» . . على حين أن المال وحده هو الكفيل بإبعادنا عن القذارة ! اننى أحبها يا فيليب حبا جملا : لاأستطيع معه أن أستغنى عن المال .

— فيليب : أنت تكفر بالحب يا فرانتز ، فالحب الحقيقى يمكنه أن يستغنى عن المال !

— فرانتز : مهلا ، هدىء من ثورتك ، فأنت يا من تزعم انك صديقى كان يجدر بك حين ترأى أثالم أن تحاول فهم المى بدلا من أن تحيبنى . بالعبارات التقليدية المألوفة عن الحب بلا مال . لقد جعل الفقر من شبابى سلسلة من المسكنة واليأس ، لذا فأننى أتوخى الحذر الآن . فحبى شىء جميل جدا وانتظر منه الكثير فى حياتى ، فلن أجازف به ولن أترك الفقر يتسرب اليه ليضفى على هذا الحب الجميل قبحا وقذارة . لذا أريد أن أحوطه بسياج من المال .

— فيليب ، هذا هراء !

أجل انه هراء فى نظر فيليب الذى لم يعرف الفقر فى حياته ، أما فرانتز فانه لا يستطيع أن يفكر أو ينظر ألا خلال جرحه الدامى ، بل انه كله بأسره جرح دام . ومن هذا الجرح الأليم تتدفق رغبته فى النقاء والسعادة .

ونرى أيضا أن الجريمة فى لغة المسرح هى التعبير عن هذا الوضع الخاطيء ، لذا فان فرانتز يقتل الدوقة عمة محبوبته لكى تستطيع هذه المحبوبة أن تراث ، ويقول : « لم أقتلها رغبة فى مالها ، انما لأن هذا المال فى ميزان الأمور الغامض قد أصبح الثمن الوحيد لسعادتنا » .

وحين أجهز على الدوقة بضربات المطرقة ، كان يتوهم انه يقتل فى الوقت نفسه روح الجبن والقذارة الكامنة فيه ، ويتوهم أيضا أن موت الدوقة سيخلصه من الدل واليأس . ولكن سرعان مايتضح له أن مصدر هذه الفعلة الشنعاء كان الحق وحسب الانتقام ، ومن ثم يعترف أن قذارته ما زالت تحيا فيه لم تمت ، بل اتضح له تأصلها فيه ، فيقول لجيبته :

« اننى لم اقتل الشاب الذى كنت اود قتله حين ارتكبت جريمتى . انظرى الى هذا الشاب ، أى انظرى الى ، سأساعدك على فهمى ان كنت لاتستطيعين ذلك : فهذا العبوس البادى على شفتى هو «الجين» ، وهذه الخصلة على جبينى انما هى رمز كسلى وأرتخائى ، وهذا التحديق فى نظراتى هو أنا نيتى ! »

أما فى رواية «المتوحشة» أو (الفتاة غير الاليفة) فنرى ان المال ليس هو السبيل الى السعادة ، بل هو العقبة فى سبيل بلوغها ، أى ان تسليط الاضواء على المال قد تغيرت زاويته فى مسرح أنوى ، فالسعى الى المال قد لوث والذى «تيريز» فأرادا بيعها للشاب الثرى ، وتعذر عليهما ان يفهما ان تيريز تستطيع ان تحب هذا الشاب دون ان ترغب فى ماله ، لذا تقف الفتاة فى وجه شراهما وتدف عن قلبها أى طمع فى المال فيصبح الحب فى نظرها ملازما لفكرة رفض المال لا البحث عنه ، بل وينحصر حبها فى هذا الرفض وتصرخ فى وجه والديها قائلة : « كلا ، كلا ، لن نعود الى الحديث عن المال . لقد جلبتما على آلاما كثيرة بسببه ، واليوم تجعلاننى أفقد سعادة عظيمة بسببه أيضا . كفى اذن كفى ، اننى لا اريد المال » .

فعلى حين ان «فرانتز» يحاول أن يفر هائما من وجه نفسه ويود الهرب من طفولته وفقره ، نرى ان تيريز تنتصر على اغراء الهرب من طفولتها وفقرها وترفض خطة والديها البقيضين انتصارا لصرخة الماضى فى اعماقها . فنراها تفيق من وهم الثراء وتعود الى حقيقة جرحها ، الى حقيقتها ، حقيقة الفقراء !

أما الاغنياء الذين يمثلهم حبيبها الثرى «فلوران» فيصفهم أنوى بأنهم على هامش الحياة لأنهم يحبون على هامش الألم ومن ثم على هامش الحقيقة ، فلامق فى قلوبهم الصافية الهادئة ، اذ لاتمس الأحداث سوى سطح قلوبهم فلا تتعمقها ولا تثير بها أى اضطراب . ونتيجة ذلك أنهم لا يعلمون عن الحياة شيئا .

وهنا تقول تيريز للفتى الثرى فلوران : « انت لا تعرف شيئا عن الحياة يا فلوران . فهذه التجاعيد ، أى الآلام خطتها على بشرتى ؟ لم يسبق لك قط أن عرفت ألما حقيقيا ، ألما مخجلا وكأنه جرح يؤلم . انك لم تبغض أحدا فهذا واضح فى عينيك ، حتى الذين أساءوا اليك فأنت لا تبغضهم ! »

ومن ثم تكشف تيريز عن حقيقة طفولتها حين تقول لفتاها :

« أنت لم تكن قبيح الشكل ذميما يوما ما ، ولم تشعر بالخسزى والعار ، ولم تعرف الفقر والعوز ! أما أنا فكننت الجأ الى السكك والطرق الطويلة لأتحاشى نزول درجات السلم أمامكم ، اذ كانت جواربى ممزقة عند ركبتي ! »

وما ان تستيقظ هذه الذكريات الاليمة فى نفسها حتى يثور سخطها ضد جهل الأثرياء بحقيقة الحياة :

« أنت لاتعرف شيئا ! أفهمت ؟ فمادمت أفرغ أمامك جعبتى اليوم كما تفعل الخادم التى يطردها مولاها من الدار ، فأننى أريد مرة أخرى أن أصبح فيك : ان أشد مايؤلمنى هو انك لاتعرف شيئا عن الحياة . انكم معشر الأثرياء تحظون بهذه الميزة ، انكم لا تعرفون شيئا عن الحياة . اننى أشعر هذا المساء أن كاهلى ينوء بعبء ثقیل من الألم الذى يعانىة الفقراء حين يتضح لهم أن السعداء لا يعلمون شيئا عن الحياة ، بل وأنه لامل فى أنهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يا فلوران سوف تعرف بعض الشيء ، ستعرفنى أنا على الأقل مادمت لاتعرف الآخرين ، هيا يا أبتاه تكلم ان كان لديك الشجاعة الكافية ، و اشرح له ألوان الفقر وضروب المهانة والضعفة التى لم يستطع معرفتها ، والتى لقنتنى أنا التى أصغره سنا ، هذا « العلم الكئيب » ، هيا أشرح هيا ، قل له كل شيء ، قل له لما كنت فى التاسعة من عمرى كيف أن رجلا عجوزا طيب المظهر . . . »

وهنا نلمس أعمق جراح الألم واسود ألوان بؤس القلب ، بل و أبشع صورة للحقيقة ، انها هذا « العلم الكئيب » الذى تسكبه كأس الحياة قطرات وجرعات متتابعة فى قلب الفقراء ، الى أن يضيق القلب بما يحوى ، فتخرج الحقيقة المريرة فى سخط رهيب ، لتبدأ بالاعتراف ببؤس هذا القلب وتنتهى الى اتقان هذا « العلم الكئيب » .

ولكن الاعتراف بالبؤس والعلم به لا يؤديان الى تنقية القلب أو التخلص من الفقر والشقاء . بل على العكس ان الاعتراف بالبؤس والافصاح عن الجرح الكامن انما هما بمثابة نكت الجرح أو « هرشه » لينزف ألما وسخطا لا يتوقفان .

وهكذا يطيب لأنوى أن يلقي بشخصياته فى « مياه عكرة » لا تروى ظمأهم ولا تنظف ثيابهم ، بل تلطخها بأقذار تظل عالقة بحياتهم وتلاحقهم شبحا يورق حاضرمهم ومستقبلهم ، لذلك يظلون يعيشون دائما فى ماضيهم الملوث ، لا سبيل الى الهرب من « هذا الشيء المفتوس الذى يسمونه الماضى » اللهم الا بفقدان الذاكرة ! .

ولقد تعرض أنوى لهذه المحاولة في سنة ١٩٣٦ حين صور في مسرحية « المسافر بلا متاع » (Le Voyageur sans bagage) أو « المسافر الخاوى الوفاض » رجلا اسمه «جاستون» Gaston فقد ذاكرته بسبب الحرب ، ولا يكتفى الماضي في هذه المسرحية بأن يكون ذكريات تثور في النفس بل نراه يتبلور ويتجسم ثم يتحرك بين شهود الانبثات : فحين يواجهون جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » بأسرته بل وبنفسه ، يبدأ ماضيه في الظهور تدريجيا خلال الاستفسارات التي يتجراها في أسرته ومع الخدم ، ثم لا تلبث أن تحيا وتتجسم أحداث الماضي ، فيها هي ذى طفولته : انه يهوى قتل الطيور والحيوانات الصغيرة . وها هو ذا شبابه المبكر في ميوله وغلظته يثور به الى الحد الذي يحاول معه التغرير بزوجة أخيه . ومن ناحية أخرى تتيقظ القيود والتقاليد الاجتماعية في نفسه وتذكر جاستون مدى ثقل هذه القيود وسخفها ، ويرمز اليها المؤلف بهذه العبارة التي كانت تقولها له أمه : « هيا تقدم لتقبل هذه السيدة ، فلقد رأتك طفلا ساعة مولدك . » فيضيق جاستون ذرعا بهذا الماضي اذ لا يرى فيه سوى « مجموعة التزامات وأحقاد وجروح ! » .

كان يأمل ان يسترد ذاكرة تعيد له ماضيا سعيدا هنيئا ، ولكن في غير بعض ذكريات الطفولة البعيدة المدى ، تتكدس أمامه الذكريات الأخرى وحشا مفترسا لتحكم عليه بأنه فظ لا ضمير له ولا اخلاق ، فتجثم على صدره وتدفعه الى أن يقول لأهله :

« لو صح أنني ابنكم لكان على أن أفيق من حلمي ليألف ذهني هذه الحقيقة التي هي تقيض أحلامي وآمالي ، حقيقة الماضي المنقلب بالقدارة والوحشية » .

اذن فجاستون لن يسترد ماضيا يملأ فراغ حياته ويضفى عليها غنى وجمالا ، بل على العكس سوف يجز وراءه ما هو قبيح .

أما عن خاتمة المسرحية ، فشأنها شأن مسرحيات أنوى مبنية على الرفض والنبد : فكما رفضت تيريز في سورة سخطها فرصة السعادة مع فتاها الفني لتعود الى حقيقة فقرها وأهلها وماضيها ، نرى جاستون « المسافر الخاوى الوفاض » يثور في سخط اليأس على ما يدور حوله وما يجري في قرارة نفسه فيصيح في شهود ماضيه : « اذهبوا عنى بعيدا ٠٠ أجل أنني أرفض ماضى بجميع شخصياته - بما فيهم شخصي ! لعلكم حقيقة أهلى وأسرته ، وحبي وتاريخي الحقيقي ، هذا صحيح ،

ولكن الامر بكل بساطة هو انكم لا تعجبوننى ، اننى ارفضكم وانبذكم !
فتجيبه « فالتين » : هل جننت ؟ انك وحش عديم القلب ! لا يمكن
لإنسان أن يرفض ماضيه . ولا يمكن لأحد أن يرفض نفسه .

- جاستون : « لعلنى الرجل الوحيد الذى أتاح له القدر فرصة
تحقيق حلم يتمناه كل انسان ، وهو أن ينسى ماضيه ، اننى الآن رجل ،
لكننى أستطيع ان شئت أن اصبح جديدا مثل الطفل ! انه امتياز اذا
لم استغله كنت مجرما ، اننى ارفضكم وانبذكم » .

ثم يلتقى جاستون بصبي صغير من أفراد الأسرة فيختاره رفيقا
له لأنه مثله بلا ذكريات ، خاوى الوفاض ، فينطلقان معا جديدين فى عالم
جديد أمامهما .

وللتقى فى سنة ١٩٥٦ بمسرحية أخرى لأنوى تصور ذل الطفولة
حين يشر فى قلب الرجل الناضج حقدا وضميمة . فرواية « بيتوس
المسكين أو مأدبة العظماء » *Pauvre Bitos, ou le Dîner de têtes*
تشير الى شخصيات الثورة الفرنسية ، وبين هؤلاء العظماء تبرز شخصية
« بيتوس » الذى يرمز الى روبسبير . ويصوره أنوى شخصا يضم بين
جنبه جرح طفل نشأ بفضل العطف والاحسان فى المدرسة التى كانت
تعمل فيها أمه غسالة ، وفى أثناء مأدبة العشاء التى جمعت أمام بيتوس
عظماء الثورة الفرنسية ، يصبح فيهم هذا العصامى المكافح : « أجل !
كانت أمى غسالة ! ظلت أمى تغسل «ملايات» المدرسة مدة عشرين عاما .
ولهذا السبب قبلتنى المدرسة مجانا . كانت تغسل « ملايات » أسرته
الملطخة بالرديلة طوال عشرين عاما . وبفضل تنظيف هذه البقع المدنسة
برذائلكم صرت من أنا عليه الآن ، دكتورا فى القانون والفلسفة ، وحائزا
على الليسانس فى الطبيعة والرياضة والآداب والتاريخ واللغة الألمانية .»

ثم يصبح بصوت أعلى « والايطالية أيضا ! فحين كان يذهب الجميع
الى المقهى المجاور للسربون يحتسون الجعة بعد المحاضرات ، كنت أعود
الى حجرتى وأستاذى الاستدكار منكبا على كتابى وبىدى «ساندويتش» .
وحين كانوا يعودون من سهرتهم برفقة الفتيات كنت لا أزال منكبا على
دراستى ، حتى يحين موعد العمل الليلى فى الهال «سوق باريس» فكنت
أذهب لتفريغ عربات النقل بفية كسب بعض الدراهم ، ثم أعود الى
فراشتى لأنام ثلاث ساعات ، وكنت أغتبط ان نمت ثلاث ساعات ، وفى
ميعاد أول محاضرة ، كنت أنا أول من يدخل المدرج وأول من يجلس
فى الصف الاول وأطرق السمع وأفتح أذنى العريضتين ، أذنى الفلاح ،

وأحملك بعينى لأنهل أكبر قسط من ذلك العلم الثمين الفياض الذى كانت تكسبه لأجلى ذراعا أمى المبتلتان ! »

ثم يضيف فى صوت هادىء وبنبرة تدل على الحقد والكراهية :
« ان كنت يوما ما أستحق سيفاً مثلكم أيها السادة ، فسوف تلتف على هذا السيف ذراعا أمى الحمراءوان . . »

وكما كان روبسبير يتألم من ذل طفولته وضعف بنيته وقبح منظره وشدة فقره ، كان بيتوس يشعر بالمدلة دائما ويسعى عبثا أن يلج باب الطبقة الراقية ، فيرفض أحد الأثرياء أن يزوجه ابنته « فيكتوار » Victoire التى أحبها بيتوس . فيصبح شخصية منطوية على نفسها وقد أعماها الغرور والحقد .

ولكى تحتفظ القصة بطابعها كملهاة ، يستغل المؤلف صلابة أخلاق بيتوس وعدم تجاوبها مع المجتمع الذى يعيش فيه ، فيجعله فريسة الاشرار التى ينصبها له زملاؤه السابقون ليسخروا منه ، وهكذا يبرز العنصر الهزلى نتيجة التضارب بين روح الجد فى شخصية بيتوس وروح الهزل المتفشية بين زملائه .

ولكن هذه المواقف الهزلية لا تحجب عن المتفرج أو القارئ عمق الألم فى نفس بيتوس ، ولا سيما حين يفشل فى الزواج من « فيكتوار » التى تقدم له هذه النصيحة :

« احتفظ بطابعك وكن أنت نفسك . انصحك أن تظل فقيرا .
فالشئ الوحيد الذى كان يدفعنى الى حبك هو فقرى » .

وهى حين تنصحه بأن يظل هو نفسه ، محتفظا بطابعه الأصلى تقصد أن حقه واعتداده بكرامته ليسا هما ذاته الاصيلية ، وانما هما احساسان دخيلان عليه . ولكن بيتوس يغضب من هذه النصيحة ويقول لها : « أشكرك يا آنسة على هذا الدرس ، ولكن لو استطعت يوما أن أنتقم منكم جميعا فبك أنت سوف أبدأ » .

وتمتاز هذه المسرحية بأنها ابرزت ناحية جديدة عند أنوى وهى قدرته على أن يجمع فى مهارة وحذق بين العنصر التراجيىدى والعنصر الهزلى .

وبصفة عامة ، يمكن القول بأن مسرحيات أنوى جميعا ، سواء تلك التى يغلب عليها المرح والأمل ويسمىها « الروايات الوردية » ،

و « الروايات البراقة » أم تلك التى يسود فيها الطابع التراجيدى من « الروايات السوداء » ، - تصور كلها دائما ضميرا واحدا ، وترسم جرح هذا الضمير وتصف ما يشعر به من مرارة وسخط وحقد ، ثم تحلق به فى عالم الخيال والأحلام ليهرب من الواقع فى ومضات شاعرية ! وهذا الجرح هو الألم من نقص أو عوز أو فراغ - لا سبيل الى علاجه . فتسعى شخصيات مسرحه للوصول الى السعادة والى النقاء وتكافح لاقتلاع « الأعشاب الرديئة » من حياتها وغسل « البقع والأوساخ » من ماضيها ، ولكن دون جدوى . فهذه « الأعشاب الرديئة » قد نبتت فى تربة الفقر وفى قلب الطفل الذليل الذى لطخته الرذيلة ، قلب تفدى بالسخط والحقد مثل قلب بيتوس أو قلب تيريز .

وحين ينمو وعى الشخصية عند أنوى ، فتدرك آلام جرحها وقذارة بقعها ، يصبح هدفها الأساسى الرغبة فى النقاء والطهر ، ولكن لا تلبث هذه الشخصيات الجريحة أن تدرك انها عبثا تحاول تطهير أدرانها وأن الأوساخ تتأبى على الطهر تأبى المنتصر الظافر .

وقصارى القول ان مسرح أنوى - بالرغم من طابعه الهزلى - يقدم لنا فى سياق أحداث متباينة متنوعة ، معنى واحدا وصورة واحدة ، هى صورة « الإنسان البائس الشقى بماضيه » صورة الإنسان المتألم من هذا البؤس والشقاء الأبديين ، ومن ثم تسود على مسرح أنوى فكرة رفض الحياة ونبذها ، وتبرز حقيقة مفزعة فى هذا المسرح الهزلى ، وهى ان جراح القلب لا برء منها وأن آلامه لا شفاء لها .

وحين يعرض أنوى لماضى شخصياته يتحدث دائما عن طفولتهم وهذا أمر طبيعى ، ولكن تختلف نظراته الى الطفولة عن نظرة بقية « الأدباء : فمثلا الروائى الفرنسى «بروست» (Proust) يصور الإنسان وقد استرد طفولته وعثر عليها وظفر بها ، أما الشاعر « بودليير » (Baudelaire) فيصور الطفولة المفقودة ويرثى لضياح ما لا أمل فى عودته .

أما أنوى فيقدم لنا الطفولة الدائمة البقاء ، طفولة لم يفقدها الإنسان ومن ثم لم يعثر عليها من جديد . بل هى قائمة متصلة على الدوام ، محتفظة بطابعها وبحيويتها فى ركن من أركان قلب الإنسان ، وهى ترفض أبدا أن تغنى أو تندثر ، بل ان الطفولة فى قلب الرجل البالغ لا تأذن لصاحبها أن يقتحم خدرها أو يعبت بأستارها .

وان كانت الطفولة فى مسرح أنوى ترمز غالبا الى الرغبة فى النكوص

الى الوراء والتعلق بالماضى ، فانه يحفظ عليها نضرتها ، ويصون رواها ، ولا يسمح للمستقبل أن يطغى عليها أو ينتزع تاجها ، فهى عنده أساس حياة الانسان تغذى حاضره وتتحكم فى مستقبله .

السعادة عند أنوى :

يمتاز انتاج « أنوى » بالفنى والوفرة الى جانب الاصاله والجمال ، هذا الى أنه يتألق بالبتكار التعبير ووقدة الاحساس . ومايزال هذا الانتاج فى حيوية التطور بحيث يتعذر الآن على الدراس تحديد معامله فى تاريخ الادب أو المسرح ، والحكم عليه بصورة شاملة .

الا أن هذا التطور قد بلغ درجة نستطيع معها أن نحكم بأن أنوى قد وقع فى الشرك الذى يتربص بالكاتب الماهر حين تطغى الصناعة الفنية على دسم المعانى : فلاديب الذى ألف نشوة النجاح وطاب له تصفيق الجماهير يرى نفسه ، وقد أفرغ جوهر آرائه وعصاره فلسفته فى انتاج شبابه وبأكورة نضجه ، مضطرا الى أن يحيد عن أهدافه العميقة تلك ، ليحفظ على نفسه مكانتها ، فيعمد الى ذخيرته من الابتكار ورصيده من الحيل الفنية والبراعة التصويرية ، يعمد الى ذلك كله فيتخذ منه العدة ليثير الناس بالضحك من أحداث التاريخ والتهكم بوقائع العصر رمزا وتلميحا ، وهذا ما فعله بشخصية « الجنرال » فى رواية « الشارد الذهن » (Li Hurluberlu).

وليس هذا نقدا موجها الى أنوى مادام للمؤلف مطلق الحرية فى اختيار السبل التى تروقه لبناء مسرحيته ، وما دام الجمهور يقر هذه المسرحيات وتطيب له ، الا أننا نحكم حكما موضوعيا حين نقرر أن ذخيرة تلك العبقرية من الأفكار تأخذ فى التضائل ، فيلجأ الى اذابة الفكرة فى فيض من الألفاظ ، بدلا من التركيز والايجاز . وهذا ما فعله أيضا فى مسرحيتي « أديل » Adèle و « أورنيفل » Ornifle وإذا كان يتعذر علينا التكهن بما سيقدمه أنوى فى المستقبل ، فإننا نستطيع أن نلمس أن الانقلاب الذى أحدثته أعماله فى تطور المسرح ، والتيار الجديد الذى سرى كالرعشة فى نفوس الجماهير ، هذا كله قد حدث وانتهى فى الفترة الاولى من انتاجه وهى التى تنقضى بنهاية الحرب العالمية الأخيرة سنة ١٩٤٥ .

ومما يسترعى النظر أن مسرح أنوى متجانس ، اذ يدور حول لون معين من الشخصيات ، ويعالج لونا معينا من الموضوعات ، ويلتف هذا كله فى جو واحد لا يتبدل ، وليس معنى ذلك أنه يضع جميع امكانياته ، أو يعطينا شخصيته كاملة فى كل مسرحية من مسرحياته ، فخياله الحى.

الملتقى يقدم لنا فى كل مسرحية ابتكارات جديدة ، وينتقل بأضواء فنه
من زاوية الى أخرى فى كل رواية ، انما نعى بذلك كله أنه على الرغم
من اختلاف المناظر الخارجية على المسرح ، وعلى الرغم من تبديلها
وتغييرها ، فان المناظر الداخلية ، أى الحالات النفسية التى يعرضها ،
لا تكاد تتبدل فى مختلف المسرحيات ، كما أن الأسلوب له لوازمه الثابتة
التي لا تكاد تخلو منها أية مسرحية له :

فمن حيث اللغة نرى أنفسنا أمام مسرحيات مكتوبة بلغة تميل الى
روح الشعر ، اذ أن أنوى - شأنه فى ذلك شأن « جيرودو » Giraudoux
و « سالكرو » Salacrou - يتحاشى اللغة الدارجة على المسرح ؛ فهو
ينمق عباراته ويدبج أسلوبه ، ولا يتراجع أمام انطلاق الفقرات من حين
لآخر فى عذوبة أشبه بالشعر الغنائى . ولكنه الى جانب ذلك يفسح
المجال أمام التصوير الواقعى ، بل وينحدر أحيانا بالواقعية الى السوقية
والتفاهة . غير أن النزعة الخيالية تخفف من حدة هذا كله . فأشد ما يطيب
لهذا المؤلف هو روح الدعابة التى يعتمد فيها استخدام الاشارات
النايية ، الخارجية على تقاليد الأخلاق فى عالم خيالى يسوده الهزل
والمرح . فبعض المسرحيات ، مثل « رقص اللصوص » *Le Bal des voleurs*
أو « رقصة مصارعى الثيران » . *La Valse des toréadors* ليست
سوى « باليه » هزلى . فأحداث القصتين تتنافى مع العقل والمنطق ، وانما
نراه يعرضها بصورة شائقة محببة الى النفس .

ولقد أجمع نقاد المسرح على أن من أبرز الاساليب الهزلية فى
الروايات التى لا تأبه بالتناسق أو بمحاكاة الواقع - ادخال المسرح فى
أحداث الحياة : فالمؤلف يتخذ من الأحداث التى تجرى فى « بروفات
تمثيل » مسرحية ما ، وما يجرى « وراء الكواليس » فيها ، ومن تمثيلها ،
موضوعا لمسرحيته ، فيسند الى شخصيات مسرحه تمثيل أدوار هؤلاء
الممثلين ، فيخلق بذلك على خشبة مسرحه ما يسمى « بالوهم الهزلى » .

وهنا يتألق فن أنوى ، اذ أنه يميل الى مواقف التنكر ، والى جعل
شخصياته تمثل المواقف الهزلية بعضهم ازاء بعض . وهذا ما نشاهده
فى رواية « البروفة المسرحية » (*La Répétition*)

وهناك خاصة أخرى ، فى انتاجه المسرحى : ففى بعض مسرحياته
يسود النور والأمل ، وفى الأخرى تخيم ظلمة اليأس وسواد التشاؤم .
فهو مؤلف متشائم الى حد ما ، وهنا ينفصل عن « جيرودو » و « كوكتو »
ليقترب من « سالكرو » و « كامى » فهو يقسم مؤلفاته المسرحية
الى « مجموعة وردية » و « مجموعة سوداء » وهناك مجموعة

ثالثة وهى التى يسمونها « المجموعة البراقة » ، اما المجموعة الرابعة فيسمونها « المجموعة المضربة » وهى تلك المسرحيات التى يضرس لها المتفرج عند رؤيتها .

غير أن الفرق بين هذه المجموعات جميعا لا يكمن الا فى الخاتمة .
فنهاية المسرحية لديه اما قطعية وانقسام ، أو تسوية وتفاهم ، واما اختفاء وموت ، أو صلح على مضض مع الحب والحياة : فالاسود منها يلامس الوردى .

والحقيقة أنه لا يمكننا التفرقة بين هذه المجموعات بفرقة قاطعة ، لأن العناصر نفسها تلتقى معا فى كل مسرحية من مسرحياته ، أيا كانت المجموعة التى تنتمى إليها . وانما تختلف كثافة المقادير فى بعضها عن الأخرى . فجو المسرحية لا يتبدل لأن الموضوع واحد : فهو دائما مشكلة السعادة التى يتعذر تحقيقها ، مشكلة الثوب الأبيض الذى لا مناص من تمزيقه فى عالم الشقاء والشر .

صحيح أن أنوى لا يتعرض لفكرة وجود الله بطريقة مباشرة كما يفعل « سالكرو » مثلا ، ولكنه لا يكف عن طرق فكرة المطلق ، مع التسليم الضمنى بعدم وجود الله ، وإن الطهر أو السعادة التى تصبو إليها شخصياته هى حالة مطلقة من السعادة ومن الصلة بين الأرواح ، ولا يمكن لهذه الصلة أن تنفتح وتزدهر الا فى اخلاص الحب ، وغالبا ما تجعل الحياة هذه الحالة أمرا متعذرا بل ومستحيلا .

وان « وجودية » أنوى ، بالقدر الذى يرتبط به أنوى بالتفكير السائد على عصره ، تتميز بطابع خاص ، هو ابرازه لما يبعث على الذل والمهانة ، فالحياة عنده دائما تذل وتهين . فهو يعرض أمامنا شخصيات حطمتها الظروف وخنقتها الأحداث ، ثم تتصدى لهم حتمية الأوضاع تارة ، وضعف طبيعتهم تارة أخرى ، لتقيم فى وجوههم سدا يحجب عنهم الخير المثالى أو الازدهار الكامل الذى تنشده نفوسهم من الاعماق ، وبعد أن تراه حقيقة قريبة المنال ، لا تلبث أن تغيب عنها هذه الحقيقة وتتبدد الى غير رجعة .

وهكذا تصبح مأساة الانسان فى تصور أنوى وخياله ، أنه يسعى بدافع من طبيعته الى الطهارة والسعادة التى تأبى الظروف أن تجود عليه بها . فكما رأينا عند « كامى » أن حقيقة السخف والحمق فى الحياة تنشأ من اللوعنة فى تحقيق العقل والمنطق الذى تدوسه أحداث الحياة بالأقدام . كصكك نرى عند أنوى أن الفزع من العار والقذارة ،

والخوف من خيبة الأمل ينشأ من رغبة متأصلة فى تحقيق سعادة الطهارة والصفاء والنجاح .

لذا فإن الخطوط التى تحكم مسرح أنوى تنسم بنظرة شاعرية، وخيال فى عرض المناظر ، ومرح يشوبه سواد السخرية ، وتشاؤم فى الفهم والذكاء ، ورقة عاطفية فى القلب ، مما يطبع شخصيات هذا المسرح بطابع رمزى بعيد عن الواقع ، تغلب عليهم أحيانا نزعة تراجيدية دفيئة وعنيفة ، وأحيانا هزلية جارفة تقرب من التهريج . ومن ثم تنطبع لغة تلك المسرح بهذه الميزات ، فتتأرجح اللغة بين الشاعرية الرقيقة المهذبة ، والسوقية المتعمدة المقصودة .

ويمكن تقسيم شخصيات أنوى فى مسرحياته الى فئات ثلاث :
الفئة الأولى جماعة الأغبياء الفاشلين ، والثانية جماعة المستهترين بقيود الأخلاق ، والأخيرة جماعة الأطهار السعداء :

فمن الناحية الفنية نرى أن جماعة الأغبياء الفاشلين يعرضون أمامنا كرسـم كاريكاتورى ؛ ومن ثم فمكانهم الطبيعى بين شخصيات « المجموعة الوردية » من مسرح أنوى ، حيث يقومون بمهمة التهريج ليخففوا من حدة التوتر الذى يثيره العنصر التراجيدى فى هذه الروايات ومن ناحية أخرى يضيفون إليها هزلا لاذعا ولونا قاسيا من النقد .

ولقد سبق للشاعر « موسيه » Musset أن نجح فى ادخال جماعة الاغبياء الفاشلين هؤلاء فى مسرحياته ، ليصور مجبا يدعو الى السخرية ، أو زوجا مخدوعا ، الى غير ذلك من أنماط الأشخاص ، ولكنهم جميعا يشيرون العطف لا النفور فى قلب المتفرج . كما أن غباؤهم أو فشلهم لا يسبب لهم اذلالا أو مهانة . أما أغبياء أنوى فيبدون أمامنا فى بشاعة الفقر المنفرة اذ يهبط غباؤهم بمركزهم الاجتماعى الى حضيض الذلة والامتهان ، ويصبن حياتهم ببؤس أشد وشقاء أمض .

ولكن ليس معنى ذلك أن أنوى يحقت الفقراء ، انما هو يبغض الفقر ولا يفرق بينه وبين البؤس والشقاء ، بل يرى فيه اذلالا للنفس وهما للحياة ؛ لذلك كان العنصر الهزلى الذى يصدر عن هؤلاء الأغبياء الفاشلين ليس من نوع المرح المكشوف المبهج ، انما يساعد على خلق روح السخط والقسوة .

أما من الناحية النفسانية فإن هذه الجماعة عبارة عن كائنات تجردت

من أية شخصية ، فجعلتهم الحياة آلات تتحرك وتسعى وراء رغبتين أو ثلاث هي الإفراط والنهم وغرور الاوهام .

وهذه الرغبات تستلزم قسما من الأنانية ، لا يلبث معه أن تتحجر القلوب ويخبو ما بها من استعداد ولو ضئيل للفهم والاستنارة ، الى أن تجهز عليها صروف الحياة في عنف وقسوة .

وهناك فارق رئيسي بين جماعة الأغبياء الفاشلين وجماعة المستهترين هي أن أفراد هذه الجماعة الأخيرة ، حين يتلاشى كيانهم ، انما يكون عن وعي منهم واحساس بذلك ، ثم تصل بهم الحال الى قبول هذا الوضع والاستسلام لهذا الضياع . وأخيرا يعملون على تنميته وتدعيمه .

وبدئى أن الانتقال من هذه الجماعة الى الأخرى أمر تدريجي ، فالفوارق طفيفة ، فيكفى أن يتيقظ وعي غبي فاشل ليصبح فى عداد المستهترين ، والعكس صحيح كذلك : فمثلا فى رواية « البروفة المسرحية » ، لو أن « هيرو » الدون جوان السكير تخلى لحظة عن يقظته ووعيه لتحول هذا المستهتر غبيا من الفاشلين .

أما الشرير الحقيقى فهو الذى لا يكتفى بأن يقبل حياته على الوضع الذى هي عليه ، انما يسعى الى الايغال فى الفساد ونشره فى أرجاء الحياة ، لأن الشرير يتلذذ بحياة الاستهتار ويستطيب الفساد ، فيعمل على أن ينثر بذوره فى الآخرين من حوله .

غير انه قد يحدث أن أشقى الأشقياء يصبو الى الخروج من شقائه فينمى فى حياته الخاصة شعورا أقل بشاعة أو أكثر طهرا وإخلاصا ، وهذه الفئة من الناس « موجودة » فى واقع الحياة « وموجودة » كذلك فى مسرح أنوى كالحال مع « جوستا » فى مسرحية « المتوحشة » فان أفراد هذه الفئة يتطلعون الى جماعة الاطهار السعداء وتستهوهم فضائلهم ولكنهم لا يقوون على اللحاق بهم .

وجماعة الاطهار السعداء فى مسرح أنوى هم الذين يعرفون متعة الحب ، ويختارهم دائما من الشباب اليافعين ، ويقدمهم فى مسرحياته مثنى مثنى ، أما الحب الذى ينبثق ويتوطد فى قلب العجائز ، فهو غالبا حب مريب أو عاطفة تثير السخرية .

فالحب عند أنوى - كما هو عند « موسيه » Musset يتألق فى قلبين ما زالا قريبين من مرحلة الطفولة ، ليحتفظ بمسا له من نظرة وبساطة، ويكون تالفه ظاهرا نقيا الى حد يعمل معه هذا الحب على تنقية نفوس

كل من يمسه ، ويضئ العالم من حول المحبين ، فان اعترضت سبيل هذا الحب عقبات مصدرها حق الناس وميلهم الى الاساءة ، ثم استطاع هذا الحب أن ينتصر ويتغلب على هذه العقبات - دخلت المسرحية في « المجموعة الوردية » وبدا التفاهم والوثام يسودان دنيا أنوى .

أما ان تحطم هذا الحب أمام جدار المستحيل ، فقد تجلى سواد المأساة التي تنحدر فجأة بالمحبين دون أن تترك أمامهم أدنى أمل أو منفذ ، سوى ذلك الضياء الخاطف الذي يلمع لحظة في قلب المحبين . وان كان لهذا الحب أن ينتصر في مثل هذا الموقف ، فالثمن الذي ينبغي أن يدفعه الحبيبان ، ليتذوقا متعة نصرهما النادر ، هو أن يغمضا عينيهما في أنانية عن البؤس والدمار الذي يحيط بهما .

وهنا يبرز صراع نفسى مرير وحيرة قاسية : فالشخص المتعطش الى الطهر والسعادة ، اما أن يقبل هذه السعادة بدافع الانانية ، مديراً ظهره لبؤس البشر ، واما أن يرفض هذه السعادة ويتبذرها ليصطلح مع البؤس والفساد ، مؤثرا بذلك كبرياء السخط .

وشخصيات أنوى الأصيلية حين تقف وسط هذا الصراع وتلك الحيرة ، لا تتردد في نبذ الحياة لما فيها من خلط بغيض بين الخير والشر ، والكذب والصدق ، ولع البساطة وسواد البؤس .

ولكى نقف على الدافع بهم الى نبذ الحياة والمعنى العميق الذى نستشفه من موقفهم الحاسم ، يجدر بنا أن نفصل القول فى شرح مسرحية « المتوحشة » التى يتجلى فيها رفض السعادة ونبذ الحياة :

فمسرحية « المتوحشة » مفزعة فى أحداثها القاسية ومقبضة بسواد جوها ، ولو أنها رائعة فى تركيزها وقوتها . فكل فصل من فصولها الثلاثة يعرض من زاوية مختلفة المشكلة التقليدية فى مسرح أنوى ، ونعنى بها مشكلة السعادة التى يستحيل تحقيقها .

فالمناظر فيها كثيبة معتمة : مقهى متواضع ، تعمل فيه أسرة من خمسة من الفنانين البائسين ، يعزفون على مختلف الآلات الموسيقية . ولندكر هنا أن أنوى يميل دائما الى تصوير الفاشلين من أصحاب الفن : فالابنة البكر « تيريز » نقية طاهرة فى قلبها ، ان لم تكن كذلك فى جسدها ، اذ أن بيئتها البائسة قد لطخت جسدها حين كانت فتاة يافعة ، لهذا فهم تشعر بالعار والحجل من حياتها الشقية ، ومن أسرتها الذليلة ، بل وتخجل من التصدع الذى تعانى به بسبب هذا البغض لحياتها

وأسرتها • ويزداد هذا الشعور بالعار والخجل حين تتعرف الى الفتى « فلوران » • فهو وسيم جميل ، كريم الاخلاق ، عبقري فى الموسيقى ، وبالرغم من أنه موسيقار شهير فقد هام حبا بعازفة الكمان هذه البائسة ، وصمم على أن ينتشلها من بؤسها ليهب لها السعادة التى يهفو اليها قلبها •

ولكن للأسف الشديد نجد دائما أن المعذبين الذين حطمتهم الحياة لا يرون فى عطف الكرماء عليهم ، وحذب السعداء ورعايتهم لهم ، رقة ولطفا تعزيهم وتواسيهم ، بل يرون فى هذا كله اهانة توقظ السخط فى نفوسهم وتقيم سدا منيعا يحجب الاعتراف بالفضل والجميل •

وهكذا نرى قلب « تيريز » يؤخذ حبا بالفتى « فلوران » ، فتجذبها هذه الفرصة النادرة التى تقدم لها نجدة اجتماعية ، ولكنها - مع ذلك - على أهبة كراهية هذا الفتى ورفض الهبة التى يقدمها اليها وينتهى الفصل الأول على هذا النحو •

ويضعنا الفصل الثانى أمام هذه الفتاة فى بيت «فلوران» الفاخر • وقد أصبحت خطيبته ، واصطحبت معها الى هذا البيت والدها البوهيمى الكهل ، وهو رجل شره لا أخلاق له • ولكن لماذا صممت على اصطحابه معها الى حياتها الجديدة ؟ لعل السبب أنه يطيب لها اذلال العالم البغيض الذى صممت على تركه ، فى شخص ذلك العجوز الفاشل • ولكن هناك دافعا آخر أكثر تعقيدا وسوادا : فهى حين تحمل ذلك الشيخ البائس على أن يوغل فى عيوبه ودنائه ، يفعل ذلك لكى يتجلى فيه الحنق والسخط على الحياة • أما هو فبالطبع لا يدرك ولا يفهم شيئا من ذلك • فيقول لها :

« سخطى ؟ عن أى سخط تتحدثين ؟ •• وعلى من تسخطين ؟ »

فتجيبه تيريز : « عليه وعلى كل ما يشبهه هنا ، على بيته الذى ان بدا طاهرا ومرحبا بأمثالك فى اليوم الأول ، فانما ليوضح لكم فيما بعد انكم لم تخلقوا لأجله • انى ساخطة أيضا على أاثا بيته ، فلا يبدو أن قطعة منه تطبق أن ترانى ! اننى يا أبى أهرول مسرعة حين أعبر الصالون بمفردى ، انظر الى هؤلاء النساء العجائز المعلقات داخل البراويز ! »

وما ان يشعر «فلوران» بما يدور فى ذهن «تيريز» حتى يبذل قصارى جهده ليخرجها عن سخطها ، مقدما لها حبا قوى الطهر ، الى حد يزول معه ماضيها العالق بجلدتها • ويقدم لنا أنوى فى هذا الموقف حوارا دقيقا صعبا ، فحواء أن السعداء لا يفهمون شيئا على الإطلاق مما يدور فى حياة

الفقراء ، بل لا يدرون شيئا عن الحياة في مجراها القاسى ، ولا يعلمون شيئا عن اليأس والقنوط . الى أن تقول له الفتاة : « والآن وقد بلغت مرحلة اليأس فأننى أفلت منك يا فلوران . اذ أننى أدخل فى مملكة لا تستطيع أن تتبعنى فيها لتخرجنى منها ، لأنك لا تعرف ما معنى الألم ولا الايغال فيه ؛ أنت لا تعرف معنى أن الانسان يغرق ويتلطح ويتردى فى الوحل . . . أنت لا تعرف شيئا يتعلق بالبشر يا فلوران . . »

ولكن لحسن حظ «فلوران» انه يعرف البكاء . فحين غمره الألم لفشله فى شفاء جرح المرأة التى يحبها ، سالت منه دمة ردت اليه تيريز وصالحها مع الحياة ، ومكنت من قلبها فرص الحب ، فتقول له : « آه يا حبيبى وأنت أيضا يعرف قلبك الشك ؟ هل تتألم ؟ اذن لست غنيا بمعنى الكلمة ! » .

وحين ارتدت الفتاة الى السعادة طردت فى عنف والدها من ذلك المنزل الفاخر ولعننت فى شخصه ماضيها المثقل بالبؤس والعار .

وينتهى الفصل الثانى على هذا الحل المؤقت ، ليكشف لنا الفصل الثالث والأخير عن تطورات جديدة . ان تيريز تستعد للزفاف وتقيس رداء العرس الابيض وهى تشعر بالسعادة المشوبة بالقلق . فهى تحاول جاهدة أن تتعلق بوعود حياتها الجديدة لتثق بها . ولكن احساسا بالندم ينخر فى قلبها ، وها هو ذا ماضيها جاء فى عنف ووحشية ليردها اليه .

فلقد أقبل والدها كالمجنون ليقول لها ان صديقه عازف البيانو ، الذى كان حبيبها قبل أن تهيم بحب فلوران ، قد جاء لطاردتهم ، وهو مصمم على قتل فلوران . حاولت تيريز أن تنقذ سعادتها ، وصبت اللعنات على هذين الشقيين اللذين جاءا ليشدها الى مصيرها القديم ، وطردتهما من بيتها . فاخفيا وقد استسلما للذل والمهانة وأدركا أنه يجب أن يغربا عن حياتها حرصا على سعادتها . رعدئذ تيقظ فى قلبها اليأس الذى كان يكمن غافيا فى أعماقها . على حين أن فلوران كان على أكثر ما يكون رقة وسعادة ، فجلس الى البيانو ليعزف لها مقطوعة يهديها اليها ، أما هى فأخذت تتمتم له بألفاظ الوداع التى لم يسمع منها شيئا وتركت ثوب العرس الابيض وخرجت حاملة حقيبتها الصغيرة البائسة وهى تقول :

«هل تفهمنى يا فلوران ؟ عبثا أحاول الغش أو الخداع ، وأن أغلق عينى بكل قواى . . فسالتقى دائما وأبدا بكلب ضال فى مكان ما ليحول بينى وبين السعادة . . »

وفى خلال هذه المسرحية المؤثرة فى كل فصولها، تلتقى بل وتتعارض

أفكار وموضوعات عدة ، ولكنها كلها تدور حول الطهر المفقود ورفض السعادة ، لأن الطهر حين يكون حقيقيا معناه السعادة ، فهما شيء واحد في نظر أنوى ، لأن شخصياته لا يمكنها أن تقبل السعادة الا كازدهار للقلب . وهذا الازدهار يستحيل ما بقيت في القلب بقية من البؤس والرديلة أو آثار الانانية والخداع .

فأول فكرة يتعرض لها أنوى في الفصل الاول هي أن البؤس ذل للانسان ومهانة للحياة . وهذا أحد الآراء التي يؤمن بها أنوى . فالفقر وشذوذ الاخلاق أمور تضاعف من الرذائل ، وتزيد الافراط والبذخ قبجا ، وتجعل الغرور أكثر غباء والنفوس أكثر ضعة . وان كان البؤس ينحدر بالانسان الى المهانة ، فهناك سعادة يحسن أن نسميها «الحظ» بما يضمه من الثراء وحسن الطالع ، ولكنه يتضمن سمومة كثيرة ، اذ يجعل النفوس مغلقة عديمة الاحساس ، ويعزلها عن الآخرين .

ولقد حرص أنوى على أن يصور فلوران في صورة مثالية ، فاجتمعت لديه السعادة والفضيلة ، كما أنه ينعم بالعبقريه والجاه والاخلاق الطيبة ، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يفهم تيريز التي يحبها .

أما تيريز ، فهي تعي تمام الوعي مدى الانر السييء الذي ينتجم عن البؤس ، ومدى العذاب الذي يثيره العار والحجل . وان كانت قد رفضت السعادة وعدلت عن الهروب من ماضيها تحت سحابة من الحب تنقلها بعيدا عن هذا كله ، فهذا يرجع الى أن أنوى يحرص على أن يبرز في مسرحياته فكرة المصير الحتمي الذي يشد كل انسان الى ماضيه ، ولا يترك له رجاء في تطهير حياته الدنسة الملتخة .

فهما فعلت هذه الفتاة ، وأيا كانت ارادتها ، فلن تتأقلم في منزل فلوران الفخم ، وستظل دائما تيريز البائسة الفاشلة ، هذا الى أن شعورا آخر يستأثر بقلبها ، هو شعور التضامن المقدس الذي لا ينفصم بها عن ذوى قرابتها ، انها تمقتهم ولكنها تنتمي اليهم ، بل وفي أعماق نفسها تحبهم ، فعبثا تحاول أن تلعن عشراء ماضيها المزرى وصانعيه ، وعبثا تحاول اذلالهم وطردهم من أمامها . فهي في الواقع تستمسك بهم وتحرص عليهم ، ولا تود أن تنفصل عنهم لسعادة أشبه بالهرب من ميدان القتال .

انها لا تود أن تنجو بمفردها . فلما استحال عليها أن تتطهر الا بخيانة ذوى قرابتها في التخلي عنهم ، آثرت على السعادة روح السخط والتضامن مع المتبوزين ، وانفدعت بوثبة من الحب الكامن نحو البائسين ،

تابذة السلامة التي كانت ستعزلها عنهم لتستسلم لمصير لا تشك في
قسوته ، ولترتطم في ضعفها الأعزل بصخور الحياة الصماء .

هذه صورة من صور رفض السعادة في مسرح أنوى ، السعادة التي
يرفضها الانسان البائس لان ظروف الحياة من حوله تفرض عليه هذا
الرفض ، اذ تجعل السعادة متعذرة ومستحيلة عليه . ويتلو هذا الرفض
تدعيم روح السخط ثم الايغال في اليأس والقنوط .

ويعرض أنوى هذه المعانى أيضا في مسرحية «أيريديس» (*Eurydice*)
ثم في « أنتيجون » (*Antigone*)

ويأبى أنوى أن يصور لنا الشخصية التي ترفض السعادة في صورة
الانسان المجاهد أو المفلوط على أمره ، بل يضيف عليها نبل النفس الكبيرة
التي ترفض الحياة على ما هي عليه ، لأن الانسان الذى يرفض السعادة
بقدر عندئذ أن الحياة منفرة دائما وقاسية أبدا ، فيأبى الا الفرار الى
نطاق الجحيم هذا لكيلا يخون روح التضامن المقدس مع البشرية .

وهكذا يضيف أنوى على هذا الرفض اجاء وشمما ووفاء ؛ ويجعل
لرفض صدى نبيلًا ، اذ يصبح صيحة الانسان التائه في بيداء الحياة ،
ويكسبه دويا قاسيا ، فتنبعث هذه الصيحة في ليل حالك لا يلمع فيه
نجم يهدى ، ويتردد صداها في سماء لا تعرف رحمة الخالق ومحبه ،
ولا تعكس لحن السلام في قلوب البشر المتعطشين للطهر والسعادة .

الباب الخامس

مجمع الطليعة واللامعقول

¶ - نشأة مسرح الطليعة

في شهر يونيو سنة ١٩٥٩ ، نظم المعهد الدولي للمسرح سلسلة من المحاضرات على صورة مؤتمر أسماها « محادثات هلسنكي عن مسرح الطليعة » ، وألقى كلمة الافتتاح فيها رائد مسرح اللا معقول في فرنسا « يوجين يونسكو » EUGÈNE IONESCO فاستهل حديثه قائلا :

« يبدو أننى من مؤلفى مسرح الطليعة بل أظن أن هذا الأمر حقيقة لا شك فيها ؛ إذ أننى هنا لأسهم فى المحادثات المتعلقة بمسرح الطليعة ، ومن ثم أصبح هذا أمرا رسميا . والآن ماذا تعنى كلمة الطليعة ؟ اننى لم أحصل على درجة الدكتوراه فى المسرح ولا فى فلسفة الفن إنما أنا على أكثر تقدير واحد من رجال المسرح .

« فان اتفق أن كانت لى بعض الآراء فى المسرح ، فكلها تنصب خاصة على مسرحى لأنها تنبع من تجربتى الخلاقة ، وآمل طبعا أن القواعد التى تتصل بى تخص الآخرين أيضا لأن الآخرين دائما فى قرارة كل واحد هنا .

« ومهما يكن من أمر ، فان القوانين المسرحية التى أعتقد اننى اكتشفتها ، قوانين مؤقتة وغير مستقرة . إنها لا تسبق تطور الخلق الفنى إنما تتبعه وتأتى لاحقة له ، فقد أنتهى من كتابة مسرحية جديدة ثم لاتبث أن تتغير وجهة نظرى تغيرا عميقا ، بل قد يحدث لى أن أرانى مضطرا إلى مناقضة نفسى وينتهى بى الأمر إلى أننى لا أدرى : هل كنت أعنى حقا ما أفكر فيه وهل كان تفكيرى يعبر دائما عما أعتقد ؟

« غير أننى آمل أن تصمد وسط هذه التقلبات بعض المبادئ الأساسية التى أستند إليها عن وعى وبدافع الفطرة أيضا . ومرة أخرى أعود فأقول : اننى لن أحدثكم هنا الا عن خبرة شخصية بحث » .

ثم ينتقل « يونسكو » الى تعريف كلمة **الطليعة** مستندا الى معناها^{٢٢٠} الذى يشير الى العناصر التى تتقدم الجيش أو تسبقه لتمهد لدخوله فى المعركة . وبالقيااس الى ذلك تتكون الطليعة فى المسرح من نفر قليل من المؤلفين المجددين المبتكرين أو أحيانا من مخرجين مجددين ، لا يلبث أن يلحق بهم ، بعد فترة من الوقت ، عامة الممثلين والمؤلفين والمشتغلين بالفن المسرحى .

ومن ثم تكون الطليعة ظاهرة فنية وثقافية سباقة ، وهذا يتمشى مع المعنى الحرفى للكلمة ؛ فهى بمثابة بدعة فى الأسلوب أو وعى جديد واتجاه تتخذه النزعة الى التغيير ، ثم لا تلبث هذه البدعة فى الأسلوب أن تفرض نفسها ولا يلبث هذا التغيير أن يغير كل شىء . وهذا معناه أن الطليعة لا يمكن أن يتعرف عليها أحد فى بدايتها انما نتعرف عليها بعد أن تنجح ، وبعد أن يقبل الآخرون على السير وراء مؤلفى الطليعة وفنانيتها أو بمعنى أدق بعد أن يقيم كتاب الطليعة وفنانوها مدرسة تسود وتهيمن ، وبعد أن يضعوا أسلوبا ثقافيا قد فرض نفسه وغزا العصر الذى يعيش فيه .

وهكذا لا يتسنى لنا أن ندرك وجود الطليعة الا بعد أن تزول عنها سمة الطليعة ، بل بعد أن تصبح « المؤخرن » أى بعد أن تلحق بها بقية الفرقة وتذهب الى أبعد منها .

وعلى حين أن معظم الأدباء والمؤلفين والمفكرين يتصورون أنهم ينتمون الى عصرهم ، نرى المؤلف الثائر المتمرد يحس انه لا ينتمى الى عصره بل انه ضد روح ذلك العصر . وحقيقة الأمر أن المفكرين والفنانين يتطورون تدريجيا الى أن يصلوا الى وضع يظلون عنده جامدين ويتوهمون أنهم قد استقروا فى ثبات على نظام « ايدولوجى » معين واطمأنوا الى أسلوب فنى محدد ، وارتاحوا الى نظرة اجتماعية معينة ويزعمون واهمين أن هذا الذى استقروا عنده مطابق لروح عصرهم ، وهم لا يدرون أن ما اطمأنوا اليه هزيل مزعزع وأن كل هذه المفاهيم تتزعزع من حولهم : ففي الواقع نجد أن سنة الحياة تأبى هذا الاستقرار الموهوم فى الانتاج الفنى ، فما ان يتوطد أسلوب أو مبدأ حتى يسبقه ويتقدم عليه أسلوب أو مبدأ آخر ، وما ان يشيع تعبير أو أسلوب فى التعبير حتى يبلى وينتهى عهده ، وما ان يقال شىء حتى يصيبه الفناء والزوال وتظل الحقيقة فيما وراء ما قيل .

ورجل الطليعة مثله مثل عدو داخل المدينة يعمل على بث الفرقة

بين أهلها ويتعمد عليها وينادى بأن النظام القائم كله متأخر ورجعية ، فهو يثور على كل أسلوب فى التعبير قد توطد واستقر ، ويناهض كل نظام فنى قائم ، ينقد كل ما هو أمامه وكل ما هو معاصر وينادى بقطع العلاقات الفنية مع الحاضر ويمثل المعارضة التى تسعى دائبة الى التجديد .

اذن فما نسميه «مسرح الطليعة» انما هو بمثابة مسرح على هامش المسرح الرسمى أو المسرح المعترف به ؛ ومن ثم يبدو أنه يهدف الى ما هو أعلى وأسمى عن طريق سبل التعبير والموضوعات التى يعرض لها والصعوبات التى يمر بها .

وطالما انه يتميز بالبحث عن الصعوبة وعدم الاكتفاء بما هو سهل ميسور ، فمن البديهي أن يظل هذا المسرح مقصورا على الاقلية من صفوة الناس الى أن يستسيغه الجميع ويصبح مسرحا سهلا ميسورا ، فمسرح الطليعة شأنه شأن كل فن جديد لا يمكن أن يبدو شعبيا منذ البداية .

ويقينا أن كل محاولة للتجديد تقوم فى وجهها معارضة الرجعيين المتمسكين بالتقاليد العتيقة ، ويساند هذا التفكير الرجعى تيار خطر هو تيار الكسل الذهنى ، فليس من المعقول أن مؤلفا مسرحيا يعتمد حتما أن يكون غير شعبى ، كما أنه ليس من المعقول أن يعتمد كل مؤلف مسرحى أن يكون حتما شعبيا . فيجب أن يكون مجهود الفنان وانتاجه بعيدين عن اعتبارات الانتهازية أو الوصولية ، وعلى ذلك ينتهى الأمر بمسرح الطليعة الى أحد وضعين :

اما أن يظل غير شعبى فلا يعترف به أحد ثم لا يلبث أن يختفى وكأنه لم يكن .

واما أن يصبح بمرور الوقت شعبيا وتعترف به أغلبية الناس طبقا لسنة التطور والتقدم .

ولنضرب لذلك مثلا من علوم الطبيعة والجغرافيا : فجميعنا يفهم اليوم المبادئ الأولية لهذه العلوم ، ولكن حين ظهرت هذه المبادئ ونادى العلماء بقانون الجاذبية مثلا وبأن الأرض كروية الى غير ذلك ، كانت هذه المبادئ مقصورة على بعض العلماء فحسب ، ولم يفكر العلماء ولم يخطر ببال مكتشفى هذه المبادئ أن يجعلوها شعبية . ولايستطيع أحد أن يلومهم على التعبير عن حقيقة لا تقبلها الا الاقلية من صفوة الناس ، هذا لأنهم عبروا عن حقائق موضوعية لا شك فى صحتها .

واننا لا نبغى أن نتعرض لأوجه الشبه بين العلم والفن انما نود أن نقول : ان كل مؤلف مجدد انما يعتقد أنه يسعى الى كشف الحقيقة وأنه يعمل لأجل الحقيقة ؛ فالمشكلة التي تعرض أمام المؤلف المجدد فى أى عصر هى أن يكتشف الحقائق ويسعى الى التعبير عنها بالصورة التي تلائمها ؛ فلكل فكرة أسلوبها الخاص فى التعبير عنها . وبقينا أنه سيأتى أسلوب التعبير عن الحقيقة الجديدة مبتكرا وجديدا وغير متوقع ؛ اذ أن هذا التعبير فى نظر المؤلف المجدد هو الحقيقة عينها . فبيد أن يعبر عن هذه الحقيقة لنفسه أولا وحين يقولها لنفسه فانه يقولها للآخرين أيضا ؛ فهو لا يبدأ بكشف الحقيقة والتعبير عنها لجمهور الشعب انما لنفسه أولا ، فيفهمها أمثاله من صفوة الناس وبالتدريج يفهمها عامة الناس ، لكنه لا يبدأ بالتفكير فى شعبية الحقيقة التي يكتشفها أو فى شعبية أسلوب التعبير عن هذه الحقيقة الجديدة .

أما اذا أراد المؤلف المسرحى أن يقدم مسرحا شعبيا بأى ثمن فانه يتعرض لخطر بالغ ، وهو أنه ينقل الى الشعب ألوانا من الحقائق لم يكتشفها بنفسه انما وصلت اليه عن طريق آخرين ، فينحدر المؤلف الى مرتبة وسيط من الدرجة الثانية بدلا من أن يكون خلاقا .

فالخلق المسرحى الأصيل يشبع فى النفس رغبة ملحة ، وهذه الرغبة يجب أن يتوافر لها فى نفس المؤلف الاكتفاء الذاتى دون أن تقدم عن ذلك حسابا أو تعليلا ؛ فالشجرة شجرة ولا تحتاج الى تصريح من أحد لتكون شجرة ، كما أنها لا تتساءل هل كانت شجرة أو شيئا آخر ؟ ولا تحرص على أن يعرف الآخرون أنها شجرة . انما هى موجودة وقائمة وتعلن عن ذلك بمجرد وجودها نفسه . هذا الى أنها لا تسعى الى أن يفهمها الآخرون ، فلا تكسب نفسها صورة مفهومة أو أكثر فهما مما هى عليه والا فما كانت شجرة ، بل تتغير صورتها لتصبح تفسيراً لشجرة .

وهكذا الحال مع العمل الفنى : انه موجود فى ذاته وهذا يكفى ، بغض النظر عن اقبال الشعب عليه : فرجل الطليعة يقبل أن يكون مسرحه بدون جمهور ، فالجمهور سوف يأتى من تلقاء نفسه ويعترف بهذا المسرح ، تماما كما استطاع أن يسمى الشجرة شجرة دون أن تكثر الشجرة بأن تجعله يفهم شيئا عنها .

هذا الى أن المفهوم العام عن الشعبية فى الانتاج المسرحى مفهوم خاطئ ، اذ يظن الكثيرون أن المسرح الشعبى يجب أن يكون مسرحا موجها

للضعفاء ذهنيا ومن ثم تكون رسالته رسالة « تهذيب واصلاح وارشاد »
وكانه مدرسة ابتدائية .

ولكن حقيقة الامر هي أن العمل المسرحي ، مثله مثل كل عمل فني ، يجب أن يكون الهاما أصيلا صادقا يتفاوت عمقا واتساعا على قدر موهبة الفنان أو عبقريته ، ولكنه يجب أن يظل الهاما أصيلا لا يدين بشيء لأحد الا لنفسه . ولكي يتسنى لهذا الالهام أن يزدهر ويتفتح يجب أن يطلق العنان للخيال حرا متحررا من جميع الاعتبارات الخارجية والثانوية مثل الاهتمام بمصير ذلك العمل الفني أو مدى شعبيته . وفي أثناء ازدهار الالهام وتفتح الخيال تتكشف المعاني من تلقاء نفسها فتبدو واضحة لبعض الناس وأقل وضوحا لبعضهم الآخر .

ويعجب رجل الطليعة كيف يزعم المؤلف المسرحي أو يطمع في أن يخاطب جميع الناس وأن يحظى بفهم اجماعي لما يقول على حين أن الأذواق تتفاوت والعقول تختلف بين مجرعة محدودة من الناس ، فكيف للجماهير أن تتفق بشأن رأى فني أو انتاج مسرحي ؟ فالمؤلف الذي يزعم أنه يتوجه بالخطاب الى الشعب بأسره عليه أن يؤلف مسرحية « موحدة المقاييس » مثل الملابس الماهزة التي لا تأخذ في الاعتبار تفاوت الأحجام وتباين الأذواق . وحين يود مثل هذا المؤلف أن يخاطب الجميع نرى انه في الواقع لا يخاطب أحدا على الاطلاق ، فالامور التي تهتم الناس جميعا بصفة عامة لا تعنى كل انسان على حدة الا بقدر جد يسير .

هذا الى أن الخلق الفني بحكم جدته وابتكاره يبدو عملا «عدائيا» . فهو بثورته على المؤلف يصدم ذوق الجمهور ولا يمكنه أن يعمل غير ذلك لانه لا يسلك السبل المطروقة ، بل يشق لنفسه طريقا جديدا بمفرده ، فيتعذر على الناس في البداية أن يغيروا الطريق الذي ألفوه ليسيروا وراءه . وهكذا يصبح العمل الفني غير شعبي .

غير أن الفن الجديد يبدو في ظاهره فحسب غير شعبي ؛ فهو غير شعبي لا بحكم جوهره وصلبه ، انما بسبب ظهوره غير المتوقع . أما المسرح الذي يزعم أنه شعبي فهو أكثر بعدا عن الشعبية من مسرح الطليعة . لانه مسرح يود أن يفرض نفسه في كبرياء وعجرفة ، تقوده طبقة موجهة تزعم في ارسنقراطية واعتداد أنها تعرف مقدما ما يحتاج اليه الشعب فتفرض عليه ألا يحتاج الى شيء آخر غير الذي يريدون أنه يحتاج اليه ، وألا يفكر الا على ضوء تفكيرهم وهواه .

أما العمل الفني الحر فهو على نقيض ذلك كله ، إذ أنه بدافع طابعه الفردى وبالرغم من مظهره غير المؤلف ، هو الوحيد الذى ينبع من قلب الناس من خلال قلب انفسان ، فيتفجر من القلب لينبض بدقات جميع القلوب ، فهو اذن الوحيد الذى يعبر حقا عن « الشعب » .

ويذهب بعض الناس الى الزعم بأن المسرح فى خطر وفى أزمة . وان صح ذلك فمردده الى عدة أسباب : فأحيانا نريد للمؤلفين أن يكونوا معلمين ومرشدين ، فنحدهم من حريتهم فى الانتاج الفنى ونفرض عليهم نزعات معينة ، وأحيانا أخرى نلقى بالمسرح سجيننا مكبلا بأغلال التقاليد الفنية والعادات الذهنية البالية . على حين أن المسرح مكان الحرية الفنية المطلقة بل ومكان الخيال المجنون : فمثلا يخشى الناس المغالاة فى المواقف الهزلية أو المغالاة فى المواقف اليائسة واننا لا نعيب عليهم نقد المغالاة فى ذاتها ، انما نعيب عليهم فرض ضرورات معينة مثل الامل والتفاؤل ، فيفرضون على المسرحية أن تكون خاتمتها حتما مفرحة متفائلة والا فالموت لها .

وأحيانا يسمى الناس « اللا معقول » كل ما هو استنكار للطابع السقيم الذى تتسم به اللغة الخاوية المبتذلة ، وتنديد بالعمل المسرحي الممجوج الذى نعلم خاتمة أحداثه مقدما لعدم الابتكار والتجديد فيه . أما رجل الطليعة فله ان شاء أن يقدم على المسرح سلحفاة يحولها بعدئذ الى حصان سباق ، ثم يسحرها لتصبح قبة أو أغنية أو مجرى ماء أو أى شئ يروق له . فهو يجرؤ على كل شئ فى المسرح كما لو كان يؤمن بتناسخ الأرواح وأن كل شئ يمكن أن يتقمص أى شئ . فالمسرح خير مكان تزدهر فيه المرأة فى الابتكار كما يطيب لها .

ولا يعد من هذه المرأة وذلك الخيال المسرحي سوى الامكانيات الفنية والآلية ، وقد يتهم صاحب مسرح اللا معقول بأنه يحول بذلك المسرح الى « سيرك » . لا بأس ، فانه لا يرى غضاضة فى هذا الادماج . وقد يتهم بأنه يخضع للهوس وللنزوة ، ولكنه فى الواقع يخضع للخيال وليس الخيال هوسا أو نزوة ، انما الخيال خلق والهام . فيجب اذن أن تتوافر للمؤلف حرية الخيال المطلقة لتتجلى نفسه وشخصيتها على حقيقتها والا فلن يقول شيئا سوى ما هو معروف مقدما وما هو مألوف ومطروق ، فرجل الطليعة يعاهد نفسه ألا يعترف بقانون فنى غير قانون خياله . وما دامت للخيال قوانين فهذا دليل على أن الخيال ليس هوسا أو نزوات .

ولقد قيل منذ القدم : ان الانسان حيوان ناطق ، ثم اضافوا انه حيوان ضاحك ، ولكن رجل الطليعة يرى فى الانسان ميزة أخرى غير النطق والقدرة على الضحك ، فيصفه بأنه خلاق ؛ اذ له القدرة على أن يدخل على الكون أشياء غير موجودة فيه : المباني والقطارات والشعر ودور المسرح الى غير ذلك . وقد نطن أن فوائد هذه الاشياء هى الدافع الى خلقها ولكن هذه الفوائد ليست فى معظم الاحيان سوى حجة يتذرع بها الانسان فيما يخلق ، ففائدة الوجود هى أنه وجود . وفيه تفيد الزهرة ؟ - فى أن تكون زهرة .

وقد يزعم بعض الناس أن الخيال زيف وبطلان . ولكن قد غاب عن هؤلاء أن العالم الذى يبتكره مسرح اللا معقول لا يمكن أن يكون باطلا مزيفا ، انما يكون باطلا لو أراد أن يقلد الحقيقة . فتقليد الواقع ليس سوى تقديم حقيقة مزيفة . أما مسرح اللا معقول فهو يعتقد بل ويؤمن أنه لا يخرج عن نطاق الحقيقة طالما يلجأ الى الابتكار والخيال ، فليس فى نظر هذا المسرح ما هو أشد وضوحا وأقوى منطقا من البنيان الذى يستلهم الخيال . بل ان مسرح اللا معقول من حقه أن يذهب الى القول بأن العالم الذى نعيش فيه يبدو له غير معقول ، وأن عقله أو تفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم .

ويرى مسرح الطليعة أو مسرح اللا معقول أن تأليف المسرحية أشبه ما يكون بإعلان الحرب أو بشن حملة : فالمؤلف يعتزم الكتابة حين يكون لديه شيء جديد يقوله ، شيء لم يسبق لأحد أن قاله أو لم يعرف أحد قبله كيف يقوله . والا فأحرى به أن يلزم الصمت ؛ لذا فان اقدام المؤلف على قول ما يريد أن يقول وفرض سلطان تفكيره على الآخرين هذا أشبه بحملة يشنها على تفكير الآخرين . ولكي تنمو الشجرة يتعين عليها أن تهزم المادة التى تعوق ظهورها ، وهذه المادة بالقياس الى المؤلف هى ما سبق أن قيل وما سبق تقديمه فى دنيا الفن . أى أن المؤلف المجدد لا يكتب مؤيدا أو معارضا لوضع من الأوضاع ؛ انما عليه أن يكتب بالرغم من وضع من الأوضاع ، وهكذا يشبه الفنان رجلا ثائرا لا ينقل ولا يقلد ، انما يكافح التقاليد البالية والفن الموروث ليخلق ويجدد .

وان خير سبيل الى الخلق والتجديد هو الرجوع الى المصدر أو المنبع ، ومصدر المسرح أو منبعه هو النفس ذاتها : فمثلا الفنان «موزار» قد اكتشف منذ طفولته أسس الموسيقى فى قرارة نفسه ، لذا فان من يود أن يخلق مسرحا جديدا لا بد أنه يشعر بأن المسرح كامن فى أعماقه

ويسرى فى دمه وأوصاله ، فينهل من أعماق هذا المعين • وحين يعبر المؤلف عن احساساته الدفينة المتأصلة ، انما يعبر فى الواقع ودون أن يقصد ، عن احساسات الآخرين أيضا فى تلك الناحية ، فمثلا المؤلف الذى يحس بقسوة الوحدة ويصورها فنيا - يعبر عن هذا الشعور فى نفوس جميع الأفراد عبر الحدود وبالرغم من تفاوت الطبقات والنفسيات •

ثم هو فى سعيه الى الرجوع الى المنبع والمصدر نراه يصل بين الماضى والحاضر وبين الواقع والخيال وبين المعرفة والاختراع كما يصل بين الفرد والكون •

ولقد تجلت حركة الطليعة على نطاق واسع فى جميع الفنون حوالى سنة ١٩٢٠ ، ولكن السينما كانت أوفر حظا من المسرح فى ميدان التجديد • ذلك بأن الناشئين من السينمائيين تتوافر لهم النوادر الخاصة التى يعرضون فيها محاولات التجديد وأفلام الطليعة وهى ليست بالأفلام التجارية أو الشعبية على حين أن المسرح يفتقر الى قاعات التجارب هذه ، تلك القاعات التى تقوم بدور المعمل بالقياس الى العلماء ليعرضوا ويختبروا ابتكاراتهم بعيدا عن سطحية العامة من الجمهور ، وبعيدا عن سطوة المنتج الذى يعتبره المؤلف شرا لا بد منه • فالمنتج لا ينظر الا الى ايراد المسرحية ومن ثم يطالب المؤلف المجدد بحذف كل ما هو جريء ، فيخنق كل روح خلاقية كى لا ينزعج الجمهور •

لذا ينادى رجال الطليعة فى المسرح بضرورة تدبير قاعات للتجارب ، مثلهم فى ذلك مثل العلماء الذين لا يقدمون اختراعا الا بعد اعداده واختباره وتجربته فى المعامل • ولا يزعم أحد أن الكشف العملى غير شعبى لأن اختباره وتجربته تتم أولا فى المعمل •

كذلك يؤمن رجل الطليعة بأن الحقائق النفسية أو الروحية التى تنبثق من أعماق قلبه لا يمكن أن تكون غير شعبية ، بل ان التعبير عن هذه الحقائق بصورة مبتكرة هو الشعبية الحقيقية ، أما اقبال الجمهور فليس قياسا سليما للشعبية ، وان كان مسرح الطليعة لا يكثر باقبال الجمهور عليه بل يحمل المشعل ويتقدمه الى الأمام - فهذا ليقينه بأن الجمهور يبحث دائما عن النور وعن الحرية وسوف يسير وراءه ان أجلا أو عاجلا ، فالطليعة نور وحرية •

٢ - بين الطليعة والا معقول فى المسرح

لعل تسمية المسرح الجديد « بمسرح الطليعة » تدعو الى اضطراب الفهم وعدم وضوح المقصود بهذه التسمية . ولعل أيضا « الا معقول » فى مسرح الطليعة قد نشأ عن « الا معقول » فى هذه التسمية . ويرى النقاد الذين ينظرون الى هذا المسرح نظرة جادة فاحصة أنه ليس سوى فترة انتقال أو مرحلة من مراحل التطور فى المسرح . وفى الواقع أن هذا هو التفسير السليم لكلمة « الطليعة » فهى مسرح يعد لمسرح آخر أكثر استقرارا ودواما ، ولكنه لن يكون دائم الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس سوى مرحلة فى تطور المسرح ، بل وحياتنا نفسها حياة عابرة ومرحلة انتقال هى الأخرى ، فكل محاولة مسرحية إنما هى نهاية عمل وبداية آخر فى آن واحد ، ومن ثم يكون القول بأن المسرح الكلاسيكى كان طليعة للمسرح الرومانتيكى الذى هو بدوره طليعة للمسرح الشاعرى أو الرمزى وهكذا .

وأحيانا تكون « الطليعة » ثمرة مجدية حين تتولد عن معارضة لأعمال الأجيال السابقة ، أو أن تكون ميسورة مقبولة حين تتسم بعودة إلى الأصول القديمة والمؤلفات التى طواها النسيان .

وهكذا تتضح المعانى ، فلا نرى « اللامعقول » فى ثنايا « الطليعة » ، فالطليعة فى الحقيقة ثورية فهى مثل الأحداث الثورية عودة الى النقاء الأول أو اصلاح للالتواء القائم ، أما التغيير فظاهرى فقط بالرغم من أهميته وخطورته لأن هذا التغيير الظاهرى هو الذى يسمح بإعادة للنظر فى القيم الموجودة ورد النضرة والشباب الى المبادئ الدائمة .

فالثورات الفنية لا تختلف كثيرا عن الثورات السياسية فحين ينتاب المفاهيم القائمة ضعف القدم واسترخاء الاعياء وهزال التقاليد ، يتسرب اليها الانحلال والفساد ويلمس الناس مدى بعدها عن المثل العليا

والمفاهيم الأصلية ، فتتصدى عندئذ « الطليعة » لمحاولة جديدة أو لتجربة ثورية ، وتأتى هذه الثورة الفنية نتيجة حتمية للأوضاع القائمة .

فى فن الرسم مثلا : عاد الفنانون المجددون الى الصور والخطوط البدائية التى تتسم بالنقاء والدوام ، أى بعدم الارتباط بعصر من العصور ، عادوا اليها ليستلهموها خطوط فنهم وأسسها ، وكأنهم بهذا الكشف الجديد يخضعون لضرورة يفرضها تاريخ الفن حين تنحدر به الأنماط والخطوط الى حال تدعو الى الثورة والتجديد ، فتحمل هذه النزعة الى أن ينهل من ينبوع لا ينتمى الى عصره بل هو خارج اطار التاريخ .

والواقع أن التفاعل بين ما هو معاصر وما هو غير معاصر ، أى ما هو ثابت دائم ، يولد ذلك التراث المشترك الذى لا يتبدل والذى نحس به فى قراءة أنفسنا ويراودنا من حين الى آخر ، اذ بدونه لا يمكن لأى عمل فنى أن تكون له أية قيمة ، فهو الذى يحيى كل عمل ويفذيه وينميه .

ومن ثم نستطيع أنؤكد فى غير ما حرج أن الفن الحقيقى الذى يسمى بفن الطليعة أو الفن الثورى هو الذى يعارض عصره فى جراءة واعتداد ويخرج عن اطار ما هو معاصر ليلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لا يحده زمان أو مكان ، اذ أن المسرح الذى يهتم بالعصر الذى يعيش فيه فقط هو «مسرح الساعة» وطبقا لهذا المفهوم فهو مسرح لا يدوم ولا يمكنه أن يدوم لأنه لا يستهوى الانسان بصورة جدية عميقة .

ومن العجيب أن الموضوعات التى تعنى الناس جميعا وتمس أعماقهم لأول وهلة عسيرة المنال أو الفهم بالقياس الى الموضوعات التى لاتعنى الناس كثيرا ، أو تهم فئة منهم فحسب ، لذلك كان طبيعيا أن تبدو مؤلفات الطليعة غير مفهومة عند ظهورها فلا يستسيغها معظم الناس لأنها تهدف الى كشف الحقيقة المنسية وادخالها بأسلوب جديد فى الجو المعاصر . وطالما أنها تبدو غير مفهومة لا يمكنها أن تكون شعبية ، غير أن هذا كله لا ينتقص شيئا من قيمتها أو قدرها .

فالحقائق الصارخة يكتشفها الشاعر فى الوحدة والصمت ، كما يكتشف الفيلسوف فى سكون المكتبة حقائق يتعذر نقلها الى عقل الجمهور ؛ فعدم شعبية هذه الحقائق لا يعنى أننا نشك فى صحتها أو سلامتها فهى ليست اختراعا أو رؤية ذاتية ، انما هى حقائق موضوعية تتخطى اطار الزمن لتصبح دائمة أبدية ، فالناس عبر العصور لا يعملون

شيئا سوى الاقتراب من الحقيقة ثم الابتعاد عنها ليعودوا فيقتربوا منها ثانية وهكذا .

أما فيما يتعلق بالمرح - وهذا هو الموضوع الذى يعنينا هنا - فتوجد لغة مسرحية وسلوك مسرحى وطريق مسرحى يجب تعبيده. للوصول الى حقائق موضوعية قائمة ، وهذا الطريق الذى يتعين تعبيده. أو الكشف عنه هو الذى يلائم المسرح للتعبير عن حقائق لا يمكن التعبير عنها الا مسرحيا . وهذا هو دور معمل التجارب .

فمن الميسور بل لعله من المرغوب فيه أن يقوم مسرح شعبى - اذ فهمنا كلمة الشعب على أنها تشمل غير المتخصصين ، أى السواد الاعظم من الناس - لتبسيط أفكار معينة والترويج لها أو للإصلاح والارشاد .

كل هذا جائز ولكن لا ينبغي لذلك أن نحرم المسرح من التجديد ، فنعوق قيام مسرح للتجارب أو مسرح الطليعة . حتى لو تعذر على عامة الشعب فهمه أو تذوقه ، فهذا لايعنى اطلاقا أن مسرح الطليعة ليس ضرورة حتمية للعقل والفكر ، شأنه فى ذلك شأن البحث العلمى أو الفنى ، أو الادبى . وان كنا لانستطيع أن نحدد بالضبط ماسيؤول اليه مسرح الطليعة أو نوع الخدمات التى يؤديها ، فانه ضرورة لاغنى عنها طالما انه من مستلزمات العقل والفكر المتجدد . ولو توافر لهذا المسرح ثلاثون متفرجا تقريبا فى كل ليلة لاتضحت أهميته وضرورته .

ودور رجل الطليعة لا يجعل منه اطلاقا رسول مسرح جديد وصاحب رسالة ، فالاصلاح أو الرسالة أو تغيير مجرى الحياة ، هذه كلها من شأن مؤسسى الأديان أو المعنيين بعلم الأخلاق أو السياسة .

أما المؤلف المسرحى فيقنع بكتابة المسرحيات ليتعبّر فيها عن آراء ومشاعر يزدحم بها قلبه وعقله ، ولاينادى برسالة تعليمية أو تهذيبية ، انما يجيء كلامه تعبيرا شخصيا عاطفيا عن آلامه وآلام الآخرين ، أو عن سعادته ، وهذا أمر نادر ، أو أحيانا يعبر عن انطباعاته الهزلية أو التراجيدية بازاء أوضاع الحياة .

فالعمل الفنى لا صلة له بالعقائد أو المبادئ ، ولو اقتصر العمل الفنى على أن يكون مذهبيا أو «ايدولوجيا» فحسب ، لجاء عملا فاشلا وتكرارا سقيما للمذهب الذى يتحدث عنه . ومهما حاول المؤلف المسرحى الاقناع بالمذهب الذى يتعرض له فى مسرحيته فسيأتى شرحه هزिला وأضعف، من لغة الخطابة أو الاقناع المنطقى ، بل قد يلجأ الى سبل

التبسيط التى تفقد المذهب أو (الايديولوجية) عمقه وقوته ، ففى الواقع يتسم العمل الفنى بأسلوب خاص فى التعبير ينفرد به ، مما يتيح له أن يعرض بأساليبه الخاصة حقائق الواقع التى تشغل باله .

ويزعم بعض النقاد أن مسرح الطبيعة ينفر من الواقع بل ويناهضه الى حد يصل معه الى « اللا معقول » ، ويذهب هؤلاء النقاد فى زعمهم الى القول بأن مسرح الطبيعة لا يؤمن بأهمية الألفاظ ، بل انها فى نظره خالية من المعنى وأن اللغة لا تنقل الافكار بين الناس . ان هذا الزعم تشويه للحقيقة . فرجل الطبيعة لا ينكر على الالفاظ دلالتها ومعناها والا لما قدم مسرحيته مكتوبة بالالفاظ المتعارف عليها . انما هو يرى أنه من المتعذر على الناس أن يفهم بعضهم بعضا ولا يزعم أن هذا التفاهم أمر مستحيل كل الاستحالة . فمثلا مسرحية « الكراسى » لمؤلف الطبيعة « يونسكو » دفاع مثير فى مصلحة هذا التفاهم المتبادل بين الناس .

أما عن فكرة الواقع ، فرجل الطبيعة لا ينفر من الواقع فى ذاته انما ينبذ لونا من الواقع المسمى « بالواقع الاجتماعى » اذ أنه خارج فى نظره عن الواقعية الأصلية ، فالواقع الاجتماعى بعيد عن الموضوعية ومعرض للتأويلات العاطفية لكل فرد ، يتناوله كل واحد على حسب نزواته الشخصية .

فالمؤلف الذى يزعم أنه « واقعى اجتماعى » انما يعرض الحقيقة من خلال انفعالاته الشخصية ومن الزاوية التى يراها هو ولا يعرض الواقع المطلق الذى لا يختلف فيه اثنان مهما اختلفت الأزمنة والأمكنة ، وهذا ما ينشده رجل الطبيعة . فهو فى الحقيقة ينشد هذا الواقع المطلق ولا ينشد « اللا معقول » كما يزعم بعض النقاد .

بل يذهب رجل الطبيعة الى أبعد من ذلك ، فيرى أن المجتمع بمفهومه الحقيقى أى المجموعة البشرية الواقعية تخرج عن دائرة المجتمع بالمعنى التقليدى . فالمجتمع الواقعى أكبر اتساعا وأعظم عمقا من المفهوم التقليدى عنه ، لانه يتجلى فى صورة الآلام المشتركة للبشرية ويعبر عن الرغبات الكامنة فى نفوس الناس جميعهم فى كل مكان وزمان . فهذه الآلام وتلك الرغبات هى التى تتحكم فى تاريخ البشرية . ولم يستطع أى مجتمع من المجتمعات أن يزيل الكتابة البشرية أو آلام الناس ، ولم يستطع أى نظام سياسى أن يحرر الناس من بلايا الحياة أو الخوف من الموت أو التعطش الى المعرفة المطلقة ، فهذه أمور تتصل بالوضع البشرى لاجتماع معين ، اذن فالوضع البشرى هو الذى يتحكم فى الوضع الاجتماعى والعكس غير

صحيح ، ومن ثم يصبح السعى الى كشف الواقع البشرى المطلق - وهو هدف رجل الطليعة - أكثر واقعية من تصوير الواقع الاجتماعي ، وهو ما يزعم النقاد أن لا واقعية سواء .

فالواقعية في نظر الطليعة أوسع رقعة وأبعد حجما وأشد تعقيدا مما يظنه النقاد . وحينئذ تصبح مهمة رجل الطليعة الوصول الى مصدر الداء ثم الكشف عن لغة غير اللغة التقليدية للتعبير عن الداء وعن الألم ، فينبذ الشعارات « الاجتماعية » ويأنف من العبارات المألوفة والأساليب المطروقة المتذلة ، وينفر من الشخصيات المسرحية التي تتحرك كالرجل الآلى ، وقد تجردت من الحقيقة البشرية الأصلية ، لتحبس نفسها في دائرة «اجتماعية» محدودة هزيلة ، فتعرض بلغة تقليدية المشكلات التقليدية لتخلص منها الى الحلول التقليدية .

وهذا اهدار للفن وتحطيم لكل نزعة الى التجديد ، فيجب أن تدرس المشكلات على ضوء آلامنا الدفينة وأحلامنا الغامضة ، ويجب لذلك أن يزول الجمود عن اللغة المألوفة ، فيتحطم قالبها للوصول الى التنوع الحى ، الى الحقيقة الأصلية .

ولكى يكتشف المؤلف عمق المشكلة الرئيسية التى يشترك فى الاحساس بها الناس جميعا ، عليه أن يتساءل أولا : ما مشكلته الرئيسية هو ؟ وما الخوف المتأصل فى أعماق نفسه مثلا ؟ . وعندئذ يكتشف مخاوف الناس جميعا ومشكلات كل فرد على حده .

وهكذا يحرص مؤلف الطليعة على أن يتعمق الداء الذى يتألم بسببه ليجد له علاجا يشفيه ويشفى أدواء الآخرين ، فهو حين يغوص فى الظلمات الغامضة إنما يفعل ذلك ليخرج بها الى وضوح النهار وإلى النور الوضاء .

وقد يتوهم الناس فى البداية أن المشكلة التى يتعرض لها مؤلف الطليعة لاتعنيهم ، ولكنه مادام يعالج مشكلة يحس بها ويتألم بسببها فلا يلبث أن يدرك الجمهور أن هذه المشكلة تمسه هو أيضا فينفعل بها ومن ثم يتفاعل مع المسرحية .

ولنذكر على سبيل المثال مسرحية « زبون الصباح » للكاتب الايرلندى « برندان بهان » (Brendan Behan) فهى تولدت عن تجربة شخصية للمؤلف فى السجن . ومع ذلك فإن كل فرد يشعر بأن هذه المسرحية تعنيه شخصيا لأن ذلك السجن بالذات يصبح جميع السجناء ثم يصبح العالم بأسره والمجتمعات كلها . وبديهي أن يوجد بذلك السجن

«الانجليزى سجناء وحراس ، أى عبيد وسادة ، أو مرءوسون ورؤساء ..
وجميعهم يعيشون جنبا الى جنب وتضمهم الجدران نفسها . والسجناء
يمقتون الحراس، والحراس يزدرون سجناءهم . هذا الى أن السجناء أنفسهم
يمقت بعضهم بعضا كما أن الحراس أيضا لا يسود بينهم حسن التفاهم .
وأحيانا يدب الخلاف بين الحراس من ناحية وبين السجناء من ناحية
أخرى ، ولو اقتضت المسرحية على عرض هذه الصورة وأبرزت مثل هذا
الخلاف الذى لاندعش له ، ما كشفت القصة شيئا جديدا ولا حوت فكرة
عميقة ، انما تكون عندئذ قد اكتفت بتصوير حقيقة فظة منفرة ، ولكنها
تبين لنا أن الحقيقة البشرية أكثر تعقيدا من ذلك .

ففى ذلك السجن سينفذ حكم الاعدام فى أحد السجناء ، ومع أن
المحكوم عليه بالاعدام لا يظهر على خشبة المسرح ، فانه مائل دائما أمام
ضمير المتفرج لا يبرحه لحظة واحدة . انه بطل المسرحية ، أو على الأصح
أن الموت هو هذا البطل ، فالحراس والسجناء يشعرون معا بفكرة الموت
هذه ، وهكذا تكمن النزعة الانسانية العميقة للمسرحية فى الشعور
المشترك بين الجميع بهذا القلق المؤلم الذى يورق نفوس المقيمين فى
السجن بغض النظر عن كونهم حراسا أو سجناء .

انه شعور مشترك أو هى وحدة فى الاحساس تزيل الفوارق بين
الأوضاع ويستوى فيها الجميع على تفاوت ظروفهم ، ولا يلبث هذا الشعور
المشترك أن يخلق بين الجميع اخاء لا اراديا يتخطى جميع الحواجز
ولا يدرك أحد منهم كنهه أو جوهره . ولكن المؤلف يحمل المتفرج على أن
يدرك أثره ومداه . ومن ثم يكشف لنا عن الحقيقة الأصلية التى تجمع
بين الناس جميعا . وقد يساعد ذلك على التقريب بين القلوب المتنافرة
والمعسكرات المتطاحنة .

ففى الواقع لا يلبث أن يبدو أمامنا السجناء والحراس أناسا
مصيرهم الموت ، وتوحد بينهم حقيقة معينة وتتحكم فيهم مشكلة واحدة
أخطر بكثير من جميع المشكلات الأخرى .

ذلك هو المفهوم الأصيل الحقيقى للمسرح الشعبى ، كما يراه مسرح
الطليلة ، فهو فى نظره مسرح الشعور المشترك فى مشكلة واحدة : ان
تلك المسرحية مسرحية قديمة لو نظرنا الى قدم الحقيقة التى تعرضها والى
المشكلة المتأصلة منذ الأبد التى تصورها بالمفهوم الفسيح للواقعية . وهى
أيضا مسرحية حديثة لأنها تروى قصة حدثت أخيرا فى سجن معين وفى
بلد معين وفى فترة حديثة من التاريخ .

أما المذهبية أو « الأيديولوجية » فينفر منها مسرح الطليعة . وإنه
عدم وجود « ايديولوجية » في المسرحية لا يعنى خلوها من الأفكار ، بل
على العكس أن الأعمال الفنية هى التى تكسب الأفكار خصبا ووفرة.
وليس (الايديولوجية) منبع الفن أو مصدره ، بل أن العمل الفنى هو
ينبوع « الايديولوجية » وجميع الفلسفات ونقطة بدايتها ، إذ أن الفن هو
الحقيقة الأبدية أما « الايديولوجية » فتتساقط للأحداث العرضية فى رواية
من الروايات وعرض للفكرة فى صورة درس أخلاقى .

وقصارى القول ، أن مسرح الطليعة يرى أن العمل الفنى تعبير عن
حقيقة يتعذر نقلها الى الناس ، ولكنه يحاول نقلها اليهم ، ذلك هو
التناقض فى الظاهر ، ولكنه الحقيقة فى الجوهر .

٣ - يونسكو واللامعقول

هاجر بعد العام الثاني من عمره ، فقد ولد في رومانيا سنة ١٩١٢ ثم نشأ في مدارس فرنسا . وبعد أن أتم دراسته هناك عاد الى بوخارست ليعمل بها مدرسا للغة الفرنسية سنة ١٩٣٦ ، ثم عاد بعد عامين الى فرنسا لاعداد رسالة في الدكتوراه ، ولكنه سرعان ما زهد في هذه الدراسة واستقر نهائيا في باريس .

وفي سنة ١٩٥٠ قدم أول مسرحية له بعنوان « **المطربة الصلعاء** » . ولهذه المسرحية قصة غريبة تكشف عن نشأة مسرح الطليعة ومولد اللامعقول عند يونسكو :

فيروي لنا هذا الكاتب الذي لم تتجاوز شهرته عشر سنوات أنه في سنة ١٩٤٨ لم يكن يفكر مطلقا في أن يصبح مؤلفا مسرحيا ، انما كان يعتزم بكل بساطة أن يتعلم اللغة الانجليزية . وبالرغم من عدم وجود أية صلة بين الرغبة في دراسة اللغة الانجليزية وبين التأليف المسرحي ، فان تلك الرغبة انتهت به الى كتابة مسرحيته الاولى « **المطربة الصلعاء** »

وتفسير ذلك أنه ليتعلم الانجليزية اشترى كتابا للمحادثة يستخدمه الفرنسي المبتدئ ليتعلم الالفاظ والعبارات الشائعة باللغة الانجليزية .

وأخذ يونسكو يدون العبارات التي تستهويه ليحيد حفظها . وعندما عكف على تلاوتها متأملا ، تعلم ، بدل الانجليزية ، حقائق مذهلة كان قد نسيها أو لم يفكر فيها جديا من قبل : فاكتشف مثلا أن في الاسبوع سبعة أيام وأن « أرضية » الغرفة تحت أقدامنا وأن سقف الغرفة فوق رؤوسنا ، الى غير ذلك من الامور التي بدت له فجأة مذهلة بقدر ما هي حقائق

لا جدال فيها • ومن ثم أدرك انه لا يدون عبارات انجليزية مترجمة عن الفرنسية انما يسجل حقائق عميقة وبديهيات أساسية •

لم يعدل يونسكو بعد هذا الكشف عن دراسة اللغة الانجليزية ، بل تابع قراءة قاموسه الصغير ، فلم يلبث أن اكتشف بعد الحقائق العامة ، حقائق أخرى خاصة : ذلك بأن مؤلف القاموس يلجأ بعد الدرس الثالث الى عرض حوار بين زوجين ، المسيو سميث ومدام سميث، ويتأمل يونسكو ما تقوله مدام سميث لزوجها فتخبره مثلاً أن لهما عدة أبناء ، وأنهما يقطنان ضاحية من ضواحي لندن ، وأن زوجها المسيو سميث يعمل كاتباً بأحدى الشركات ، وأن لهما خادماً وصديقين هما المسيو مارتن ومدام مارتن ، ويسكن هذان الصديقان بيتاً كبيراً يشبه القصر ، الى غير ذلك من المعلومات التي يضعها مؤلف القاموس لزيادة الحصيلة اللغوية عند القارئ •

ولكن يونسكو يتأمل هذه المعلومات ثم يتساءل : هل المسيو سميث لا يعلم تمام العلم كل هذه الحقائق التي تروىها له زوجته ؟ ولكنه يجيب عن نفسه قائلاً : ان من الخير أن نعيد الى أذهان الآخرين أموراً لعلمهم نسوها أو لم يتأملوها تأملاً كافياً •

ويوالى يونسكو قراءة القاموس بهذه العين الفاحصة المتأملة ليكتشف في الدرس الخامس أنه عند وصول الصديقين ، المسيو مارتن ومدام مارتن ، يقوم بين الشخصيات الأربع حوار شائق قوامه الحقائق المعقدة نسبياً : فمثلاً يقول أحدهم : ان حياة الريف أكثر هدوءاً من حياة المدينة - فيجيبه الآخر : هذا صحيح ، ولكن تمتاز المدينة بحيوية أكثر ويزداد فيها عدد الحوانيت ووسائل التسلية • وكلا الرأيين صحيح ، فيكتشف يونسكو من هذا الحديث أن هناك حقائق متضاربة ومتناقضة تعرض لنا كل يوم ، وهى مع ذلك تحيا جنباً الى جنب •

وهنا أحس يونسكو بما يشبه الوحي ينزل عليه ليقول له ان هدفه لم يعد دراسة اللغة الانجليزية ، انما أن ينقل الى معاصريه الحقائق الأساسية التى كشف عنها ذلك القاموس •

ولما كان الحوار بين أسرة سميث وأسرة مارتن يشبه الحوار المسرحي ، فعليه اذن أن ينهج الطريقة نفسها ويكتب مسرحية •

أخذ اذن يكتب مسرحية تعليمية على نمط الحوار بين الاسرتين

المذكورتين في قاموسه ، فلم يغير شيئا ، بل لم يستبدل بأسماء الاشخاص غيرها ، وتركهم يتحدثون بالعبارات نفسها ، ويقومون بالعمل نفسه أو «الجمود» نفسه ، اذ يرى يونسكو انه لا ينبغي للمؤلف في المسرح التعليمي أن يبتكر ما هو جديد ، أو أن يعبر عن رأيه الشخصي ، بل يجب أن يكون موضوعيا ويقنع بأن ينقل في اتضاح وبساطة ، الحقائق والتعاليم التي تسلمها عن الآخرين ، لذا لم يفكر يونسكو في أن يبدل شيئا أو يتناول بالتعديل والتغيير تلك العبارات التي تكشف في دلالة واضحة عن الحقيقة المطلقة .

تلك هي الصورة الاولى لنص المسرحية كما بدأها يونسكو . ولكنه أحس بظاهرة غريبة تسرى في قلمه دون أن يدري لذلك سببا أو تعليلا ، فأخذ النص يتبدل أمام عينيه ، ويتحول برغم أنفه ، ويتغير على نقض ارادته . فأخذت الجمل البسيطة تتعقد ، والعبارات الصافية تتعكر ، والالفاظ المضيئة يضطرب ضياؤها ، واذا بالسطور كلها تتحرك تلقائيا في فساد وفوضى . فيتبين أن حوار القاموس الذي حرص على نقله في أمانة وعناية قد أصابه التشويه والخلل ، وأخذ الفساد يعبث بالحقائق البديهية .

فبدلا من أن يقول المستر سميث ان في الاسبوع سبعة أيام ، يراه ينادى في اصرار أن الاسبوع يتكون من ثلاثة أيام هي الثلاثاء والخميس ثم الثلاثاء !

ولم تلبث شخصيات المسرحية أن أصابها فقدان الذاكرة . فبالرغم من أن أسرة سميث تلتقى دائما بأسرة مارتن فان أحدا من الاسرتين لا يذكر الآخر ولا يستطيع التعرف عليه !

ثم تتوالى الانباء التي تثير القلق في نفس القارئ أو المتفرج حين يعلن المستر سميث وفاة « بوبي واتسون » ، فلا يستطيع أحد أن يعرف من « بوبي واتسون » اذ يعلن لنا أيضا أن ثلاثة أرباع المدينة من رجال ونساء وأطفال وقطط وكلاب يحمل هذا الاسم !

ثم تظهر على المسرح شخصية جديدة تزيد من اضطراب الاسرتين ، وهي شخصية رجل المطافئ الذي قدم ليروى قصة الثور الذي أنجب عجلا ، وقصة الفأر الذي ولد جبلا ، ثم يستأذن في الانصراف لانه على موعد مع حريق قد دون ميعاده في مفكرته منذ ثلاثة أيام ، ويخرج الى عمله تاركا أسرة سميث وأسرة مارتن في نقاشهما المختل ، فتتبادلان

عبارات خاوية من كل معنى والفاظ لا رابط بينها ، ثم يلجأ الاصدقاء الاربعة الى أنه يستبدلوا بالعبارات والالفاظ مقاطع الكلمات فحسب ، ثم الحروف الساكنة أو المتحركة ، فيقوم بينهم شجار عنيف لا يدري أحد له سببا أو تعليلا .

فماذا يقصد يونسكو بهذا كله ؟

انه يشير بذلك الى انهيار الحقيقة وسقوط بنيان الواقع . فلا غرابة أن أصبحت الالفاظ قشورا رنانة تجردت من أى معنى ، وصارت الشخصيات خاوية من كل حقيقة نفسانية ، فبدا العالم كله مضطربا ، وقد لفه ضياء شاذ غريب لم تألفه التقاليد ولا يقبله العرف الاجتماعى !

ومن ثم جاءت هذه المسرحية نقدا ساخرا للمسرحيات وكأنها « ملهاة الملهاة » أو « كوميديا الكوميديات » . وأحس يونسكو نفسه بعدم الارتياح الى ما كتب ، بل أحس بدوار وغثيان وهو يتساءل : أى شيطان حمله على الاستمرار فى الكتابة على هذه الصورة ؟ ولكنه حين أعاد تلاوة مسرحيته هذه أحس بعدئذ بالزهو والفخر ، اذ أدرك أنه قد كتب مايمكن أن يسميه « **مأساة اللغة** » . ثم أخذ يتلو تلك المسرحية على الاصدقاء الذين يفدون الى منزله ، فيغرقون فى الضحك ، وهكذا اطمأن الى أن مسرحيته تتضمن قسوة هزلية عميقة ، فأقدم على عرضها على احدى الفرق المسرحية فى باريس ، فنالت الاعجاب باستثناء مشكلتين : الاولى تتعلق بالعنوان ، والاخرى بخاتمة المسرحية .

أما مشكلة العنوان فكان يونسكو يعتمز تسميتها : « **ساعة اللغة الانجليزية** » أو « **حصاة الانجليزى** » أو « **جنون بيج بن** » . . .

ولكن المخرج « نيقولا باتاى » اعترض على هذه التسميات انتهى توحى بأن المؤلف يضمم السخرية من المجتمع الانجليزى على حين أنه لا يقصد ذلك . ولما لم يصلوا الى عنوان آخر يطمئنون اليه فى الحال ، أشار يونسكو على الفرقة أن تبدأ فى التدريب وعمل « البروفات » فى انتظار الوصول الى عنوان يرتاحون اليه جميعا .

وحدث فى أثناء التدريب على التمثيل أن أخطأ الممثل فى القاء دوره ، فبدلا من أن يقول « المدرسة الشقراء » طبقا للنص ، زل لسانه أو خانتة الذاكرة ، فقال « المطربة الصلعاء » فصاح يونسكو لتوه . « وجدتتها . . . » فكان العنوان « **المطربة الصلعاء** » .

ولما سأل النقاد يونسكو عن تعليل اختيصاره لعنوان المسرحية ،
أجاب : « لانه ليس بالمسرحية أية مطربة لا صلعاء ولا كثيفة الشعر !
وهذا سبب كاف لاختيار هذا العنوان ! » .

ثم جاءت مشكلة الخاتمة . فالمنظر الاخير للمسرحية شجار يشب
بين أسرة سميث وأسرّة مارتن ، ولكن كيف ينتهى هذا الشجار الى نتيجة
ولا سيما أن أحدا لا يعرف له سببا أو هدفا ؟

كان يونسكو يتردد بين خاتمتين : الأولى هي أن تدخل الخادم فى
أثناء ذلك الشجار لتعلن أنه قد تم اعداد طعام العشاء ، فينسحب الجميع
من على المسرح متجهين نحو غرفة الطعام ، وعندئذ يصيح اثنان أو ثلاثة
أشخاص من بين المتفرجين يكون قد تم الاتفاق معهم على احداث هذا الهرج ،
ثم يصعدون الى خشبة المسرح محتجين على هذه المسرحية الفاشلة ، فيأتى
مدير المسرح ومعه ضابط الشرطة وبعض الجنود فيعدمون بالرصاص هؤلاء
المتفرجين المتمردين ، ثم يشكر مدير المسرح ضابط الشرطة مهنئا اياه على
هذا الدرس الذى يعلم المتفرجين حفظ النظام ، وفى أثناء ذلك يتقدم الجنود
نحو بقية المتفرجين الجالسين فى القاعة ليأمرؤهم بالجلء عن القاعة ثم
تسدل الستار .

ولم يكن يونسكو متحمسا لهذه الخاتمة، التى تبدو لنا شاذة وهزيلة،
لسبب واحد وهو أنها تكلف المنتج أجر سبعة أو ثمانية أشخاص آخرين
للقيام بعمل لا يدوم أكثر من ثلاث دقائق .

لذا كان يؤثر خاتمة أخرى ، وهى أن تتقدم الخادم فى أثناء الشجار
بين الأسرتين وتنادى : « هاهو ذا مؤلف المسرحية » فيصطف الممثلون فى
احترام على الجانبين مصفقين للمؤلف الذى يتقدم فى سرعة ونشاط نحو
جمهور المتفرجين ، ملوحا بقبضة يده وهو يصيح فيهم : « أيها الأوغاد !
لن تفلتوا من قبضتى ! » ثم يسدل الستار .

خاتمتان غريبتان حقا ، ومن حسن الحظ أن المخرج والممثلين نبذوهما
معا لأن مثل هذه النهايات لا تتفق مع فن التمثيل الرفيع أو الاخراج
المحترم .

ولما لم يصلوا الى خاتمة يطمثون اليها جميعا ، استقر الراى على الا
تختتم المسرحية ، بل تستأنف من جديد .

فبعد الشجار الذى يشب بين الأسرتين تسدل الستار ، ثم يرفع من
جديد على منظر البداية ، ويستأنف الممثلون تمثيل الفقرات الأولى من

المشهد الأول ، يشعر المتفرج أنه فى حلقة مفرغة ، تسلمه النهاية الى البداية وهكذا .

ولا براز الطابع « اللا شخصى » للشخصيات ، أى أن كلا منهم يصلح أن يحل محل الآخر ، يقوم المسيو سميث وزوجه عند إعادة البداية ، بدور المسيو مارتن وزوجه ، ليتضح للمتفرج أنه لاتتميز شخصية عن الأخرى بأى طابع معين .

وعندما مثلت هذه المسرحية لأول مرة على المسرح « النكتاميل » بباريس سنة ١٩٥٠ أدهش يونسكو مدى المرح والضحك الذى كان ينبعث من قلوب المتفرجين ، ثم جاء دور النقاد فتناولوا المسرحية بتحليل جدى ليروا فيها نقدا للطبقة المتيسرة من المجتمع الفرنسى بصفة خاصة .

ولكن يونسكو يقصد فى الواقع نقدا لعقلية « البورجوازية » ، عقلية هذه الطبقة التى أغلقت عليها التقاليد كل سبيل الى التجديد أو الابتكار فانهصر تفكيرها داخل اطار الآراء المطروقة المبتذلة ، واقتصرت لغتها على الشعارات المألوفة الخاوية من الحياة أو المعنى ، ولهذا السبب حرص يونسكو على ابراز الآلية فى أفواه الشخصيات ، فالنص يتكون من عبارات معروفة جاهزة، تتبادلها الشخصيات فلا تصل بها الى أية نتيجة . فأشخاص هذه المسرحية يتكلمون لمجرد الكلام ، فهم لا يتحدثون للتعبير عن احساس شخصى بشىء ما ، لأن حياتهم الداخلية فارغة خاوية ، ولا أحد منهم يتميز بشىء خاص دون الآخر ، فجميعهم غارقون فى آلية الحياة اليومية ، والعبارات المحفوظة التى يفوه بها الانسان دون أن يعنى مايقول أو يفكر فيما يقول ، فهم أشخاص لايعرفون كيف يتكلمون لأنهم لايعرفون كيف يفكرون . وهم لايعرفون كيف يفكرون لأنهم لايعرفون كيف يفعلون . فلا عواطف لديهم ولا انفعالات خاصة .

ومن ثم ليس للفرد منهم كيان خاص به ، انما يستطيع كل منهم أن يصبح أى فرد وأن يصير أى شىء ! .

لذا لجأ المؤلف فى الخاتمة ، عند إعادة تمثيل بداية المسرحية ، الى احلال مارتن محل سميث وبالعكس ، دون أن يختل شىء فى المسرحية ودون أن يشعر أحد بأن أى تعديل قد مس النص أو الشخصيات .

وهكذا جاءت هذه المسرحية محاولة للمسرح التجريدى أو المعنوى الذى لا يعنى بالمناظر ولا بما يملأ فراغ المسرح . حتى شخصياته لا شخصية لها ، انه مسرح يناهض المسرح الفلسفى ويناقض المسرح

« الايديولوجى » أو العقائدى ، كما يناقض أيضا المسرح النفسانى أو الواقعى أو الاجتماعى بل وأى مسرح آخر .

هذا لانه مسرح حر ، أى متحرر من كل شىء ، لا يستهدف سوى إبراز الحقائق الخفية أو المنسية .

ولعله من المتعذر على الممثلين أداء الأدوار فى مثل هذه المسرحيات ، فالشخصيات لا طابع لها : إنها كائنات بلا وجه ومن ثم بلا تعبير ، انها أطارات فارغة يتعين على الممثل أن يملأها بشخصه وروحه ولحمه وعظمه .

كما يتسنى له أن يصب فى الكلمات المجردة من المعنى ، وفى الألفاظ التى لا صلة بينها ... ما يشاء من روح هزلية مرحة أو يطبعها بطابع المأساة الأليمة .

وقصارى القول لا يستطيع الممثل أن يؤدى دور شخصية معينة كما اعتاد أن يفعل فى المسرحيات الأخرى ، انما عليه أن يكون هو نفسه ، وهذا أمر شاق ، فمن العسير على الممثل الذى ألف أن يتقمص شخصية أخرى أن يمثل شخصية نفسه . وهنا تكمن الصعوبة فى اخراج وتمثيل هذه المسرحيات .

وتمتد هذه الصعوبة من التمثيل الى النقد ، فكل مسرحيات يونسكو تتحدى جميع الأساليب المعروفة فى دراسة النصوص وتحليلها والتعليق عليها ، ذلك بأنها لا تخضع لأية قاعدة منطقية . فالناقد الذى يتصدى لاحدى مسرحيات يونسكو ليتناولها بالهجوم أو المديح انما يتعرض هو نفسه لان يصبح شخصية من شخصيات يونسكو ، يدور فى فراغ يثير الضحك ويبعث على السخرية .

ولقد وقع معظم النقد فى هذا الشرك، وحاول أحدهم «جاك لومارشان» أن ينجو منه بأن قال : « ان مسرح يونسكو هو آخر ما وصل اليه مسرح ما بعد الحرب من غرابة وطابع فطرى ، فهو يعرض ما يعرض بصورة طبيعية الى حد لا نرى معه أين يكمن التحدى الذى يواجهه به عقولنا ؟ فحين أجلس فى مقعدى كمتفرج أو قارئ أمام يونسكو ، لا أستطيع أن أستنبط ماذا سيقول ، ولا يسعفنى الحدس والتخمين لمعرفة الضربات التى سيوجهها الى ! فلا أعلم مصدرها ولا فى أى مكان ستصيبينى ؟ انما أحس أننى الهدف لضرباته وأتنبئ مسرورا أنه أمهر الرماة ، لكننى لست أدري هل له أسلوب معين فى الاصابة وتسديد الضربات فى قوة واحكام وسرعة تثير الدهشة ؟ » .

٤ - مسرحية الكراسى

كتب يونسكو في سنة ١٩٥٢ أنه يشعر في بعض الأحيان أن العالم يبدو في نظره خاليا من المعنى وتبدو له الحقيقة غير حقيقية والواقع غير واقعي. وأن هذا الشعور بعدم الواقعية وبعدم حقيقة العالم يدفعه الى البحث عن الحقيقة الأصلية التي نسيها الجميع ، تلك الحقيقة التي لم نجد لها اسما بعد والتي لا يشعر بكيانه هو خارج اطارها . لقد أراد أن يصورها ويعبر عنها عن طريق شخصيات مسرحياته ، تلك الشخصيات التي تجوب شاردة تتخبط في اللامعقول وفي المتناقضات لا تحمل في ذاتها شيئا سوى الآلام والندم ، والافخاق والفشل، وخواء حياتها الشافرة . ولكن حين تبدو الكائنات غارقة في اللامعقول وفي عدم الادراك فانها تصبح مثار السخرية ولا تتأثر عواطفنا بالامهم التي يفرقون فيها بصورة تبعث على الملل والتهكم منها .

ولما كان العالم يبدو له غامضا غير مفهوم فانه ينتظر نورا يفسر له هذا الغموض ، ويأمل أن يأتيه هذا النور من تخبط شخصياته في عالم غير عالمنا ، ومن منطق غير منطقنا ، وفي لغة غير لغتنا .

قدم اول مسرحية له « المطربة الصلعاء » سنة ١٩٥٠ ، تلتها مسرحية « الدرس » سنة ١٩٥١ ، ثم بدأ يكتب مسرحيته الثالثة في يونيو عام ١٩٥١ . وهي مسرحية « الكراسى » التي نعرض لها ببعض التفصيل في هذا المقال نظرا لأهميتها مستنديا الى أقوال يونسكو نفسه .

حين خطرت له فكرة هذه المسرحية كان يعتزم تسميتها « الخطيب » باعتباره الشخصية الرئيسية بين شخصيات المسرحية الثلاث وأن الستار يسدل على هذا الخطيب في ختام المسرحية وكانت فكرة الختام واضحة في ذهنه قبل نضج التفاصيل السابقة على الختام .

كان يجلس الى مكتبه ليفكر في هذه المسرحية « فيرى » في وضوح تام الشخصيات « غير المرئية » ولكن يتعذر عليه أن يسمعها تتكلم أمامه . انه يريد أن يعبر عن الفراغ والخواء عن طريق اللفظ والحركة « والاكسسوار » . يريد أن يعبر عن وجود شخصياته عن عدم الوجود ! وينشد من حضورهم التعبير عن الغياب أو عدم الحضور . والى جانب ذلك يريد أيضا أن يعبر عن ألوان الأسى والندم وعن عدم واقعية الواقع أو عدم حقيقة الحقيقة ، وكأنه بذلك يريد أن يرجع الى أصل الكون قبل أن يصير الى ما هو عليه الآن ، الى حالة الاضطراب والتخبط التي يسميها الفلاسفة « العماء » .

تلك هي الصورة التي كانت ماثلة أمامه حين أقدم على تأليف « الكراسى » . أما الأصوات ، فقد جاءت بعد الصورة ضوضاء وضجيجاً ينبعث من العالم أو من حطام العالم الذي لا يلبث أن يتلاشى ويصير دخاناً وانفاساً وألواناً سرعان ما تتبدد الواحدة تلو الأخرى ، أما أساسات هذا العالم فتتهار بمرورها أو على الأصح تتمزق وتتحلل الى عناصرها الأولى أو تذوب فيما يشبه الليل البهيم أو في وهج من النور يخطف الأبصار ، ويبهز العيون .

ثم تتبلور أخيراً هذه الأصوات في مخيلته ليجد أنها ضوضاء هذا العالم ، ضوضاؤنا نحن المتفرجين .

تنضارب الآراء حول هذه المسرحية وكل منها صحيح اذ انها مسرحية تتسع لتعليقات متناقضة ، ولا يمكن الجزم بصحة احداها دون الأخرى .

فعلى خشبة المسرح لا تجد شيئاً سوى مجموعة من الكراسى التي لا يجلس عليها أحد . أما شخصيات المسرحية الثلاث ، العجوزان والخطيب فكان لا وجود لهم : فالعجوزان يخرفان والخطيب لا قيمة لوجوده ، وكان الشخصيات الثلاث غير مرئية مثل بقية الشخصيات غير المرئية التي يفكر فيها يونسكو لتظهر في هذه المسرحية ، فهذه وتلك موجودة دون وجود حقيقي ! فهي من قبيل الأحلام ، ووجودها أشبه بما هو موجود في طيف الخيال ! وكان يونسكو يتمنى ألا تظهر أية شخصية على خشبة المسرح ، ولكن أنى له أن يقدم مسرحية دون شخصيات ؟

غير أن الشخصيات الثلاث التي نراها في الكراسى ليست سوى المحور لبنيان متحرك ، معظمه غير مرئي وبقيته عابرة وقلقه ومصيرها الى زوال ، مثلها في ذلك مثل العالم نفسه وبالرغم من أن هذه الشخصيات

غير واقعية فانها نقطة ارتكاز لا غنى عنها لهذا البناء . وان كان يونسكو نفسه لا يستطيع أن يحدد مدى الواقع وغير الواقع على مسرحه أو الفرق بين المرئى وغير المرئى فى مسرحيته فانه يعتقد أن هذا «اللاشىء» الذى على المسرح هو جمهور الناس ، فسيان عنده أن يقول : أن على خشبته لا نجد شيئا ، أو نجد جمهرة من الناس . ولقد حدثه صديق له فى هذا الامر قائلا : « اذن فالامر بسيط ، انك تود أن تقول : ان العالم خلق ذاتى من تفكيرنا وليس خلقا موضوعيا بل هو ناشىء من نزوة تفكيرنا ! » فأجابه يونسكو : «أجل نزوة تفكيرنا ، لا تفكيرى أنا وحدى ، اذ كنت اتوهم اننى ابتكر لغة جديدة واذا بى اتبين أن الناس جميعا يتكلمون هذه اللغة » .

ويمضى يونسكو فى تفسير معنى الشخصيات غير المرئية فيقول : لعلها التعبير عن حقيقة لم تنضج بعد فى الخيال والتصور ، أو هى ثمرة ذهن أضناه الاعياء فلم يقو على التحليق فى عالم الخيال ، وعجز عن ابتكار العالم الذى يريده ، فغلبه الاعياء والوهن واستأثرت به فكرة عدم وجود أى شخص أو شيء ، وغلبت عليه صورة العدم والموت .

وينتهى بذلك يونسكو الى أن يرى فى المسرح خير مكان يمكن ألا يحدث فيه شيء والا يوجد فيه أحد ، وهكذا طابت له عبارة كتبها « جيرار دنيرفال » Gérard de Nerval فى كتابه « نزاهات وذكريات » يقول فيها « ان العالم صحراء بيضاء ، أهلة بالاشباح التى تبعث أنين الشكوى ، فالعالم يدندن بأغاني الحب على حطام العدم ، عدى أنا ! » ويعلق يونسكو على هذه الصورة قائلا : انها تفسر نهاية « الكراسى » .

لعل هذا التردد من جانب يونسكو فى تفسير عمله وشرح مفهومه لمسرحه ولشخصياته يوحى باضطراب عقلية يونسكو أو تخبطها فى عالم المسرح . هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة ، فيونسكو يعلم تمام العلم ما يريد أن يحققه على المسرح ، بل انه يأبى أن يتناول المخرج عمله بالتبديل أو التنقيح بحجة الضرورات الفنية أو كسب الجمهور !

ولقد حدث أن اختلف مع مخرج مسرحية « الكراسى » عند اخراجها لأول مرة فى أواخر سنة ١٩٥١ وأخذ عليه فى حدة وسخط أنه انحرف بالمسرحية عن الاتجاه الذى أراده لها انحرافا يشوه مدلولها وغايتها .

فكتب يقول له :

« لقد تبينت بعد افتراقنا اننا ضلنا الطريق ، أى أننى تركتك تنحرف بى الى مسلك خاطيء ابتعد بنا عن جوهر المسرحية فمررنا على هامشها . لقد اقتفيت خطاك وابتعدت معك ، فغابت نفسى عن ناظرى . وهذا يجعلنى أجزم بأنك لم تفهمنى على الإطلاق فى «الكراسى» ، أن الجزء الذى غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهر والاساس . لقد أردت أن تشد المسرحية اليك على حين أنه ينبغى لك أن تستسلم لها ، فواجب المخرج أمام المسرحية أن يلقى شخصيته مكتفيا بأن يكون جهاز استقبال يصون الوديعة ، دون تحريف . أما المخرج المغرور الذى يود أن يفرض شخصيته على المسرحية فلم يخلق ليكون مخرجاً . على حين أن مهنة المؤلف تطالبه على العكس بأن يكون مغروراً . لا يتقبل أى تدخل من الآخرين ، مكتفياً بتفتح ذاتيته حتى أقصى مراتب النمو . ولعل من أهم أسباب أزمة المسرح هو وجود المخرجين المتعجرفين الذين يكتبون المسرحية على طريقتهم . وليست الأزمة فى أنهم يكتبون مسرحية ما ، ولكنهم يكتبون دائماً أبداً المسرحية نفسها فى قالب لا يتبدل ، وفى صورة تختلف تمام الاختلاف عما أراده المؤلف .

« ومن المخرجين فئة أخرى تظن أنها تجد فى إحدى الروايات بذوراً طيبة ، فترى من واجبها العمل على تنميتها أو تلمس نزعة أو اتجاه معيناً فتعمل على ايضاحه أو إبرازه ، أو تلمح بداية تبشر بالخير فتهم بمساعدتها على شق طريقها ..

« هذه وغيرها أمور تكشف لدى المخرج عن أبعد مراتب السكرم أو الكبرياء ، اذ أنه يتوهم بذلك أن جميع المسرحيات التى تقدم له هى دون مستواه » .

ثم يستطرد يونسكو قائلاً : « ليست هذه هى الحال معك أو معى فيما يتعلق « بالكراسى » . فأرجوك متوسلاً أن تخضع لهذه المسرحية . فلا تنقص شيئاً من ألوان تأثيرها ولا تقلل من عدد الكراسى مهما بدا كبيراً ، ولا من عدد دقات الجرس التى تؤذن بوصول ضيوف غير مرئيين ، ولا تحذف شيئاً من أنين المرأة العجوز التى أريد أن تنوح وتنتحب مثل الندابة أو النائحة المأجورة ! »

وقصارى القول أود أن يكون كل شئ مغالى فيه واليما وصبيانياً فى غير ما رقة أو تهذيب ! فان أشنع خطأ هو الرغبة فى صقل المسرحية

كما تفعل عند صقل أداء الممثل ، لذا أرجوكم أن تستسلم الى حين ، لتدع المسرحية تصقل في قالبها » .

وبالرغم من طول هذه الرسالة التي بعث بها يونسكو الى مخرج «الكراسي» ، فاننا نحرص على أن نوردها كاملة لما تتضمنه من آراء شائقة في فن الاخراج كما يراه يونسكو . فنراه يقول أيضا لمخرج مسرحيته :

« حين تدهش لفقرة من الفقرات أو تبدولك الفقرة كالحشو الثقيل أو تظنها في غير وضعها أو لغوا لا قيمة له ، أرجوكم ألا تطمئن الى أول رغبة تساورك وهي حذف مثل هذه الفقرة ، بل اجتهد على العكس أن تجد لها مكانا وأن تدمجها في إيقاع الجوز المسرحي للرواية ، إذ أن مثل هذه الفقرة لها ولا شك مكانها ، كما أن لها معنى لعلك لم تدركه بعد لأنك لم تتنفس بعد هواء المسرحية ولم ينبض قلبك بعد بنبضات قلب المؤلف » .

ففي أحيان كثيرة — بل وأكثر مما تظن — يتبين أن الفقرات التي يود المخرج حذفها أو اضافتها إنما تدل على عدم فهم المسرحية وتقلب بها الى عكس مدلولها ، أو هي على الأصح تعبير عن ارادتين أو نظرتين تلغى كل منهما الأخرى . فأجدر بالمخرج أن يخضع للعمل المقدم له ، ففي هذا الحضور يكمن الاعتداد الحقيقي والكبرياء الصحيحة . أما عبارة «انني أفهم عملي أحسن منك» التي يلقي بها المخرج أحيانا في وجه من يعارضه ، فانها لا تدل الا على غرور يجافي فن الاخراج الأصيل ويتناقى مع روح المخرج الموهوب الذي يدرك أن كبريائه تأتي في المرتبة الثانية ، وهي أكثر المراتب دقة وحساسية .

« وقد يحدث أحيانا أن المؤلف لا يوضح آراءه وضوحا تاما ، ولكنه بالرغم من ذلك يفهم نفسه خيرا مما يفهمها المخرج ، فما يحسه بالفطرة والسليقة دائما صادق لا يخيب ، طالما أنه مؤلف أصيل . فالكاتب المسرحي الأصيل يحمل المسرح بين جوارحه وفي طيات قلبه الى حد يصبح معه التأليف المسرحي أسلوبه الفطري في التعبير » .

ثم يشرح يونسكو للمخرج مفزى الفقرات التي كان يطلب اليه حذفها فيقول له :

« ان الفقرات التي كنت تريد مني حذفها هي بالضبط العبارات

التي الجأ إليها للتعبير عن اللا معقول ، وفراغ الحقيقة ، وخواء الواقع ، وخلق اللغة من المعنى ، ونزوات الفكر البشري ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهي تستخدم بصفة خاصة في حشو خشبة المسرح بهذا الفراغ وفي أن تلف عدم وجود الأشخاص بملابس من الكلمات ، وفي أن تسد فجوات الحقيقة وثغراتها المتعددة ، إذ لا ينبغي أن ندع المعجوزين يتكلمان الا عن « وجود عدم الوجود » فيجب أن يشيرا دائما أبدا الى عدم الوجود هذا ويبرزانه في كل كلمة وهمسة . والافلا يمكن مطلقا الايحاء بعدم الواقعية . او لكيلا يفشل اخراجك ولكيلا تصيح « الكراسي » شيئا آخر غير « الكراسي » يجب أن نخلق عدم الواقعية بالتناقض بين المرئيات . كما يجب الاكثار من الاشارات والحركات ، والالتجاء الى التعبير بهذه الاشارات وتلك الحركات كلما أمكن ذلك ، ثم استخدام مؤثرات الضوء والصوت والاجسام التي تتحرك والابواب التي تنفتح ثم توصل لتنتفتح من جديد ، فتخلق هذا الفراغ وتجعله يزداد ويكبر حتى ينخر في كل شيء ويأكل كل شيء .

فلا يمكن أن نخلق عدم الوجود الا اذا اقمنا الوجود نقيضا له . وليس من شأن هذه الامور كلها أن تخل بحركة المسرحية ، فجميع الاشياء والاجسام التي تتحرك هي نفسها حركة هذه المسرحية ، ولعل هذه الحركة ليست هي التي تراها أنت أو لعلك لم تدركها بعد .

وربما تتساءل : لماذا نرى الخطيب ولا نرى الشخصيات الأخرى التي تتدفق على خشبة المسرح ؟ هل للخطيب وجود حقا ؟ وهل هو حقيقي ؟ وللإجابة عن ذلك أقول انه لا وجود له أكثر أو أقل من الشخصيات الأخرى التي لانراها . انه غير مرئي مثلهم تماما بالرغم من أننا نراه . انه موجود مثلهم وغير موجود مثلهم ، انه حقيقي مثلهم وغير حقيقي مثلهم ، لا أكثر ولا أقل . غير أنه لا غنى لنا عن وجوده المنظور ، فيجب أن نراه وأن نسمعه بما أنه آخر من يبقى على خشبة المسرح ولكن وجوده المرئي هذا ليس سوى عرف تفرضه تحكمات النزوة ، وتمليه صعوبة فنية لا سبيل الى تحاشيها أو ايجاد حل آخر لها .

ولا غضاضة في أن تعتبر عدم رؤية الشخصيات الأخرى عرفا هو الآخر تفرضه تحكمات النزوة ، بل كان من الممكن أن نجعل جميع الشخصيات مرئية لو أننا وجدنا السبيل الى أن نبرز على المسرح فكرة جوهرية ، وهي أن وجود هذه الشخصيات غير ملموس .

وفي ختام المسرحية يجب أن يصبح هذا كله مشيراً كل الاثارة في صورة تضلل العقل وتجافي المنطق . فبعد اختفاء العجوزين وبعد خروج الخطيب ، يجب أن يكون المشهد الاخير طويلاً ويجب أن نسمع لفترة طويلة الهمس والتمتمة ، وأصوات المياه والرياح وكأنها تنبعث من لاشيء، تنبعث من العدم .

فهذا من شأنه أن يجنب المتفرجين خطر الوقوع في اساءة فهم المسرحية فيفسروها أيسر تفسيرا ويخطئوا بذلك أشنع خطأ . فلا ينبغي أن يقولوا مثلاً : ان العجوزين مجنونان أو مخرفان يتكلمان في شروود وهذيان ، كما لا ينبغي أن يتسنى لهم القول بأن الشخصيات غير الموثية ترمز بكل بساطة الى الندم والى الذكريات الكامنة في قلب العجوزين فقد يكون هذا صحيحاً الى حد ما ، ولكن لا أهمية إطلاقاً لهذا كله ، فهدف المسرحية بعيد عن ذلك كل البعد ، فالسبيل الذي يمنعهم من أن يكسبوا المسرحية مغزى نفسانيا أو معنى معقولا منطقيا كتلك المعاني المألوفة المتبدلة، هو أن تظل الاصوات والهمسات والضوضاء وعلائم الوجود غير الملموس قائمة أمامهم كمتفرجين ، حتى بعد خروج الشخصيات الثلاث الموثية ، اذ أن جمهرة غير الموجودين يجب أن تكتسب وجوداً مستقلاً موضوعياً .

« والمسرح المعاصر يكاد يكون نفسياً فحسب ، أو اجتماعياً أو ذهنياً أو شاعرياً ، أما مسرحية « الكراسى » فهي محاولة تدفع بالدراما الى ما وراء حدودها الحالية . »

وفي ختام رسالته يضيف يونسكو حاشية يقول فيها :

« يجب على العجوزين أن يحضرا الكراسى دون أن يفوه أحدهما بكلمة . ويجب أن تطول هذه الفترة أيضاً ، وعندئذ يجب أن تكتسب حركاتهما طابعاً يكاد يشبه رقص الباليه وتصحبها موسيقى « فالس » خافتة جداً . »

اننا لا نتعرض للحكم على آراء يونسكو في الاخراج والمخرجين ، انما يعنيها أن نبرز مدى ايمانه بمسرحيته ومدى حرصه على عدم المساس بنصه وعباراته ، واهتمامه بالدقائق الصغيرة والمؤثرات التي قد تبدو للآخرين ثانوية .

ولا يكف عن متابعة مسرحيته بعد تمثيلها المرة تلو المرة ، ويرعى

اخراجها رعاية دقيقة كلما تغير المخرج أو طرات له فكرة جديدة تعين على إبراز جوهر المسرحية بصورة أكثر وضوحا .

فالفكرة الجوهرية في « الكراسى » هي الفراغ ذاته ، أو عدم الوجود وعدم الحضور وهذا هو ما يجب أن يبرز في ختام المسرحية .
لذا أرسل يونسكو خطابا في يناير سنة ١٩٥٢ يطلب فيه الى المخرج أن يدع الستار تسدل بعد فترة طويلة من انتهاء الخطيب من رسالته وفشله في القدرة على الكلام .

فبعد أن يخرج الخطيب يصبح الضوء خافتا ، تماما كما كان عند بدء المسرحية ، ويظل المتفرجون لا يرون على المسرح سوى الكراسى الشاغرة في فراغ المنظر الذي يزدان بأوراق الزينة العديمة القيمة ، مما يوحى بالكآبة واضطراب النظام والفراغ الذي يسود قاعة الحفلات بعد انتهاء الحفل . وبعد هذا كله تبدأ الكراسى والمناظر و « الأشياء » في الحياة ، فتدب فيها الحياة بصورة لا يمكن شرحها أو تفسيرها .

ويحرص يونسكو حرصا شديدا على تحقيق هذه المؤثرات التي تتخطى حدود العقل وتحدث اضطرابا في المنطق لتبدو معقولة في عالم اللا معقول ، فهذا هو الهدف الذي ترمى اليه مسرحيته ، وذلك هو الأثر الذي يود أن تنطبع به جماعة المتفرجين . فخاتمة « الكراسى » تعنيه أكثر من بقيتها وهي التي أوحى اليه بكتابة هذه المسرحية ، بل انه كتبها من أجل هذه الخاتمة فحسب !

ان رغبة المؤلف في مسايرة
عصره دليل على أنه تخلف عنه
(يونسكو)

لقد هال يونسكو وراعه ما لمس وشاهد في مجرى حياته من
مظاهر ما يسمى « تيار الفكر » وتطوره العاجل كالوباء ، فالناس سرعان
ما يستسلمون لمبدأ جديد أو عقيدة جديدة ويتعصبون لها ، ومثل هذا
التطور يسميه أساتذة الفلسفة أو الصحفيون المتفلسفون « اللحظة
التاريخية الأصيلة » .

وتتسم هذه اللحظات بصمت ذهني أو شلل فكري من جانب عامة
الناس ، وصرع جنوني بين من ينادون بالشعارات المزيفة وإذا ما تعذر
على أى انسان أن يشاركهم فى رأيهم الذى ملك عليهم نفوسهم فجأة ، أو
إذا ما لم يستطع فرد أن يتفاهم معهم فسرعان ما يشعر فى قرارة نفسه
أنه يحيا بين وحوش مرعبة ، مع خراتيت تتسم بسذاجة هذه الوحوش
وضراوتها ، ولا تتردد فى أن تفتك - بضمير مستريح - بكل من يختلف
معهما فى التفكير !

ولقد أثبت التاريخ ابان الحرب العالمية الثانية أن الذين يتحولون
هكذا الى خراتيت لا يشبهونها فحسب، بل يتحولون حقيقة الى خراتيت.
ومن الجائز جدا - بالرغم من أن هذا قد يبدو غريبا وشاذًا - أن تضىء
الحقيقة فى بعض الضمائر الفردية لتناهض ما يزعمون أنه « مجرى
التاريخ » ، وتنفذ ما يسمى « أسطورة التاريخ » أو « خرافته » وتقف هذه
الضمائر وحيدة منعزلة ، لتمثل الضمير العالمى تجاه التيار العارم الذى
يجرف الآخرين .

تلك هى الفكرة الجوهرية فى مسرحية « الخرتيت » . أما عن بنيانها
فقد جاءت أطول من مسرحيات يونسكو الأخرى .

ولكنها احتفظت بالقالب التقليدى المعروف، اذ يحترم فيها يونسكو
قواعد المسرح الرئيسية : الفكرة بسيطة ، وتطور الاحداث أيضا بسيط
واضح ، ثم ينتهى بالفشل والافخاق !

ولقد أوحى الى يونسكو بفكرة هذه المسرحية ما علمه من أحد أصدقائه الأدباء « دنيس دي روجيمونت » الذى كان فى نورمبرج بألمانيا سنة ١٩٣٨ فشهد مظاهرة نازية هناك . ويرى أنه كان واقفا وسط الجماهير الغفيرة فى انتظار وصول هتلر . وبعد أن طال الانتظار وصل أخيرا الفوهرر ، وما أن لمح الناس تحوط به حاشيته ، حتى استولت عليهم جميعا حمى هستيرية ، فأخذوا يصفقون فى جنون لا شعورى لذلك الرجل المشنوم . وأخذت موجة الهستيريا تتفشى وتعلو كمد البحر كلما اقترب هتلر من مكان الاجتماع .

كان هذا الكاتب مدهوشا فى أول الأمر لهذا الهذيان ، ولكن حين مر موكب الفوهرر بجانبه ، وبلغت الهستيريا أشدها ، أحس كأنما تيار كهربى يسرى فى أوصاله ويتهدهده بأن يصعق ذهنه ويجرفه مع الآخرين ، ولكنه شعر بقوة مضادة تصعد من أعماق نفسه لتقاوم تلك الحماسة السحرية .

ويذكر ذلك الكاتب أنه أحس عندئذ بحالة من القلق ، وأنه يعيش فى وحدة موحشة وسط تلك الجماهير الغفيرة . سرت فى جسمه قشعريرة ، وانتصب شعر رأسه فى اضطراب وحيرة ، وأدرك معنى ما كانوا يسمونه عندئذ « الشناعة المقدسة » .

لم يكن ذهنه هو الذى يقاوم ذلك التيار العام ، ولم يسعفه تفكيره بالحجج والبراهين المعارضة ، انما كان كيانه بأسره وشخصيته بأكملها هما اللذان ينتفضان ويقشعران ! .

أنصت يونسكو متأملا الى هذه الرواية فكانت نقطة البداية فى مسرحية « الخرتيت » وأدرك أنه يستحيل على الانسان حين تغمره المبادئ والشعارات « الذهنية » والدعايات المختلفة ، أن يقدم فورا تعليلا لرفضه اياها ، ومن الجائز أن تواتيه الحجج متأخرة فيما بعد لتؤيد هذا الرفض وتدعم تلك المقاومة المضطربة ، النابعة من الداخل ، ولكنه لا يجد لساعته سوى رد الروح - لا العقل - يلقي به فى وجه ذلك التيار العام .

وعرض ذلك فى مسرحية « الخرتيت » ، اذ يقاوم البطل « بيرنجيه » هذا التيار ، أو « داء الخرتيت » كما يسميه يونسكو ، دون أن يدرك ساعة رفضه ومقاومته السبب الذى من أجله يقاوم ذلك التيار . ويرى فى هذا المسلك دليلا صارخا على أن تلك المقاومة أصيلة وعميقة .

ويقينا ان الذى أوحى الى يونسكو بشخصية « بيرنجيه » هو ذلك

الكاتب الذى شاهد موكب هتلر فى نورمبرج : فيتسم الانسان بسمت عدة مشتركة ، أهمها الحساسية ضد الاندفاع الجماهيرى الذى لا يستند الى أى منطق .

ان مسرحية « الخرتيت » هى بلا شك ضد النازية ، وتهدف الى مقاومة الهستيريا الجماعية ومكافحة تفشى تلك الأوبئة الذهنية التى تستتر وراء قناع العقل والافكار التى ليست سوى أدواء جماعية خطيرة ، مصدرها الهوس والنزوات والمطامع الشخصية .

وإذا ما تبينا أن التاريخ يهذى ، وأن أكاذيب الدعايات تحاول أن تخفى التناقض بين الواقع وبين « الايديولوجيات » التى تساند تلك الدعاية ، فهذا يكفى لان نتجنب السقوط فى قبضة ذلك المنطق « غير المعقول » ونفلت من جنون الهستيريا وحمى الدوار .

وفى يناير سنة ١٩٦٠ عند تقديم « الخرتيت » على المسارح ، رغب يونسكو فى تحليل مسرحيته بصورة خفيفة تفسر بعض جوانبها للجمهور ولجأ الى تخيل حوار بينه وبين نفسه ، نقتطف منه بعض الفقرات :

- نفسى : لخص لى فى بساطة موضوع مسرحية «الخرتيت» .

- أنا : كلا ! هذا طلب غير معقول وغير شائق . هذا الى أنه من العسير على الانسان أن يروى أو يحكى مسرحية من المسرحيات ، فالمسرحية قبل كل شئ أداء وتمثيل ، أما الموضوع فليس سوى حجة يتذرع بها الأداء والتمثيل ليقيم عليها المسرحية ، فالموضوع بالقياس الى المسرحية أشبه بالنوتة الموسيقية بالقياس الى الأداء أو الحفل الموسيقى .

- نفسى : قل لنا مع ذلك شيئاً عنها !

- أنا : كل ما يمكننى أن أقوله لك هو أن « الخرتيت » هو عنوان مسرحيتى المسماة «الخرتيت» . وأن «الخرتيت» قصة خرائيت كثيرة ، و «ازدواج» القرون يميز بعضهم ، «ووحدة القرن» تميز بعضهم الآخر .

- نفسى : (تتأهب) اذن فسوف تبعث الملل فى نفوس الناس !

- أنا : أرجوك ألا تظن لحظة واحدة أننى أعتزم تسليتهم أو الترويع عنهم ! اننى أقدم مسرحاً تعليمياً تهذيبياً !

- نفسى : انك تدهشنى بهذا الكلام ! ألم تكن حتى هذه الايام الاخيرة العدو اللدود لهذا اللون من المسرح ؟

— أنا : لا يمكن للانسان أن يقدم مسرحا تهذيبيا أو تعليميا ان كان جاهلا . لقد كنت جاهلا ، على الأقل ببعض الاشياء ، حتى منذ شهور قليلة . فأخذت أجد وأعمل ، والآن أعلم كل شيء وأعرف كل شيء ، تماما مثل المسيو سارتر واله وشيطانه ! أعرف كل شيء ، بل وأشياء أخرى كثيرة أيضا ، وعندئذ فقط يمكن المرء أن يقوم بالتعليم والتهذيب . والا كان مدعيا وهذا لا يليق بالمؤلف .

— نفسى : وهل حقا تعرف كل شيء الآن ؟

— أنا : يقينا ، فمثلا أعلم الآن جميع ما تفكرين فيه . فما الذى تعرفيه أنت ولا أعرفه أنا ؟

— نفسى : اذن فأنت تكتب مسرحا تهذيبيا تعليميا ، أى ان مسرحك ضد البورجوازية (أى الطبقة المتوسطة المتيسرة) .

— أنا : هذا صحيح تماما : فالمسرح البورجوازي مسرح سحرى ، يسلب عقل المتفرجين ، اذ يطلب اليهم أن يندمجوا مع أبطال الرواية ليجد كل منهم شبيها لنفسيته على المسرح، فهو اذن مسرح الاندماج والمشاركة . أما المسرح التعليمى فهو نقيض البورجوازي ، ومن ثم لا يطالب بالاندماج والمشاركة — فالجمهور البورجوازي يستسلم للمناظر والاحداث على عكس الجمهور الشعبى الذى يتسم بعقلية أخرى ، اذ يقيم بينه وبين أبطال المسرحية التى يشاهدها مسافة كبيرة . وهكذا تتسنى له مشاهدة المسرحية فى وعى وبصيرة يقظة ، والحكم عليها حكما موضوعيا .

— نفسى : هذه آراء غريبة !

— أنا : أود أن أقول لك اننى وفقت تماما الى تحاشى مسرح الاندماج والمشاركة ، فجميع أبطال مسرحيتى ، ما عدا واحدا فقط ، يتحولون على مرأى من المتفرجين (اذ انها مسرحية واقعية) الى وحوش ضارية ، الى خرائيت . وآمل أن أنفر منهم جمهورى . فخير سبيل الى اقامة مسافة أو انفصال بين الجمهور والممثلين هو أن ننفر الجمهور من أبطال المسرحية . وهذا النفور هو الذى يولد الوعى والبصيرة اليقظة عند مشاهدة المسرحية والحكم عليها .

— نفسى : تقول : ان فى مسرحيتك شخصية واحدة لا تتحول الى خريت .

— أنا : أجل ، شخصية واحدة تقاوم هذا الداء .

- نفسى : هل معنى هذا انه لا ينبغى للمتفرجين أن يندمجوا مع هذا البطل الذى يحتفظ بانسانيته ؟ *

- أنا : بالعكس ، يجب عليهم حتما أن يندمجوا معه ليروا فيه انعكاسا لشخصيتهم *

- نفسى : اذن لقد وقعت أنت نفسك فى خطأ الاندماج والمشاركة.

- أنا : هذا صحيح ! ولكن بما أن لهذه المسرحية أيضا فضلا آخر هو غرس عدم المشاركة والانفصال ، يمكننا أن نقول : أنها حققت الجمع بين المسرح البورجوازي وغير البورجوازي بفضل مهارة فطرية مقصورة على وحدى !

- نفسى : انك تهذى يا عزيزى !

- أنا : أعلم هذا تمام العلم ، ولكن الهذيان ليس مقصورا على وحدى !

وتلاقى مسرحية « الخرتيت » نجاحا عظيما حيث مثلت الى حد يدهش معه يونسكو نفسه . فكان نجاحها رائعا حين قدمتها فرقة « جان لوى بارو » على مسرح « الأوديون » - واسمه الآن « مسرح فرنسا » - ثم مثلت فى ألمانيا أكثر من ألف مرة ، ومئات المرات فى أمريكا وكذلك فى إنجلترا وإيطاليا واليابان واسكندناوه وتشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا وهولندا وغيرها .

ويرى يونسكو أن من المدهش حقا أن تحظى باعجاب العالم بأسره مغامرة بطل قصته ، تلك الشخصية التى تنزع الى الفردية والعزلة ، فلعله فى هذه العزلة العميقة ، تكمن وحدة المشاعر والمشاركة العالمية فى الاحساسات المتأصلة فى قلب الانسان .

لقد أعجب يونسكو باخراج « جان لوى بارو » لمسرحيته على «مسرح فرنسا » ، اذ جعل منها ملهاة قاتمة أو ما يسمى « الفارس » المقبضة ، كذلك أعجب بالاجراج الألماني الذى جعل منها مأساة قوية (تراجيديا) .

أما الاجراج الأمريكى فقد خيب ظنه : اذ أعطى المخرج الأمريكى كل شخصية طابعا مغالى فيه ، فجعل من أحدهم شخصية هزيلة ومن ثان خرتيتا ومن البطل مفكرا ثائرا على الأوضاع ولم يقصد يونسكو الى شيء من هذا كله .

ومما زاد الطين بلة أن لجأ المخرج الأمريكى الى عرض مباراة فى الملاكمة بين البطل « بيرنيجة » ورفيقه « جان » وأدخل هذه المباراة ضمن

أحداث المسرحية ، ولا صلة للمسرحية إطلاقا بالملكمة أو ما يشبهها .
ويحق ليونسكو أن يسخط على هذا التشويه الذى يحشو المسرحية بجواهر
مزيفة لا قيمة لها .

هذا الى أن يونسكو يحرص على أن يحترم المخرج النص الذى يقدمه
له ويطالبه أن يحترم أيضا الارشادات المسرحية التى يكتبها قدر احترامه
للنص نفسه .

ولقد رأى الجمهور الأمريكى فى هذه المسرحية ملهاة مسلية مضحكة
مما ضاعف من سخط يونسكو ، فهى فى نظره ملهاة لها طابع تراجيدى .
ولقد لمس هذا الطابع وأبرزه جميع من تصدى لايخراج هذه المسرحية فى
كل بلاد العالم ، ما عدا ذلك المخرج الأمريكى « المستر أنتونى » .

وكان من الطبيعى أن تناول النقاد هذه المسرحية بجميع ألوان الهجوم
غير أن بعضهم يرى أنها تعبير « رجعى » عن رغبة شخص محب للوحدة
والعزلة ، فى أن ينبذ مغامرة البشرية فى انطلاقها .

ولكن يونسكو يوضح فى صراحة وجلاء أن هدف هذه المسرحية هو
تحليل « بلشفة » الشعب ، أو على الأصح تحويله الى كتلة نازية فى ألمانيا ،
وكيف يتم هذا الانحراف الذهني بين جماهير الناس . فما يسميه يونسكو
« داء الخرتيت » هو النازية . فكانت النازية عند نشأتها بين الحربين
العالميتين اختراعا أو ابتكارا من المفكرين والايديولوجيين الذين يتفننون
فى خلق عقائد جديدة ، وانصاف المفكرين الذين روجوا جميعا لتلك النازية
كانوا « خراتيت » فى تفكيرهم الهمجى واندفاعهم الجماعى . فهم لا يفكرون
ولا يتأملون فيما يقولون ، انما يحفظون عن ظهر قلب بعض الشعارات
العقائدية أو الفكرية ، يقومون بالقائها بصورة آلية كقطعة المحفوظات فى
أفواه التلاميذ !

وبالرغم مما يزعمه النقاد أن ذلك البطل المنعزل « بيرنجيه » ينبذ
المغامرة البشرية فى انطلاقها ، فان يونسكو يرى أن بطله هذا يلتقى مع
الناس جميعا مما يدل على أنه ليس منعزلا عن تيسار المغامرة البشرية ،
انما المنعزلون هم أصحاب الشعارات المزيفة : فهؤلاء الناس ينشرون
أنظمة من التفكير الآلى يقيمونها ستارا بين الفكر والواقع ، ويزيفون الفهم
والمفاهيم ، ويحجبون الحقائق عن الأبصار ، انهم يحاربون بذلك روح
التعايش السلمى . فالخرتيت لا يمكن أن يتفاهم مع من ليس خرتيتا
مثله . وتهدف هذه المسرحية الى كشف القناع عن هذه الاوضاع .

وكذلك أخذ النقاد على يونسكو ، فيما أخذوا ، نقطة أخرى وهى

أنه هاجم الداء وندد به ، ولكنه لم يذكر الحل ولم يبين العلاج الناجع ،
فالبطل « بيرنجيه » ينبذ « الايديولوجية » التي تحيط به ، ولا يقول شيئا
عن « الايديولوجية » التي يريد لها أو التي يعارض باسمها .

ويورد يونسكو على هذا النقد بقوله : ان مهمة هؤلاء النقاد الذين
أثاروا هذه النقطة ، وكذلك مهمة المتفرجين ايجاد الحل المطلوب لهذا
الموقف وابتكار « الايديولوجية » الصالحة ، أما مهمة يونسكو كمؤلف
فتقتصر على التنديد بداء الخرتيت الذي يصيب الناس ، فيحملهم على ترديد
شعارات لا يؤمنون بها ولا يفهمون لها مدلولاً فيقعون فريسة المفكرين
الذين ابتكروا النظام النازي .

ويقول يونسكو : لو أنني أقمت « أيديولوجية » جديدة أعارض بها
« الايديولوجيات » التي قامت وأتخمت عقول الناس ، فأننى أكون خرتيتا
آخر يعمل على أن يتفشى داء الخرتيت بصورة جديدة !

كما أننى أرى من السخف أن يطلب الناس الى المؤلف المسرحى أن
يرشدهم الى الطريق المستقيم ، ومن الحمق أيضاً أن يفرض أى مؤلف
فلسفة آلية على العالم بأسره . انما يكتفى المؤلف المسرحى بأن يعرض
المشكلات ليفكر فيها الناس عندما يخلون الى أنفسهم ، ومن ثم يحاولون
أن يجدوا لها حلاً بأنفسهم وبمطلق حريتهم . فالحل الأعرج الذى يكتشفه
الانسان بنفسه ولنفسه خير من « الايديولوجية » الجاهزة التى تفرض
عليه وتشل تفكيره .

ثم يضيف يونسكو قائلاً : ان كان النقاد يلوموننى على أنى تركتهم
مع المتفرجين يتخبطون فى فراغ تام بعد مشاهدة « الخرتيت » فأجيبهم
بأننى أردت هذا الفراغ ، فعلى الرجل الحر أن يخرج منه بمحض تفكيره
وارادته ، لا عن طريق تفكير الآخرين وارادتهم .

٦ - صمويل بيكيت

يندر أن يختلف الناس حول كاتب قدير اختلافهم حول «صمويل بيكيت» ، أحد رواد مسرح اللامعقول ، أو مسرح المتناقضات ، ذلك المسرح الذى لا يعترف بالمنطق ولا باللغة كوسيط للفكر ، ويتنكر للعادات والمفاهيم المتوارثة اذ يرى فيها عبثا خاليا من المعنى .

فأعداء بيكيت يتهمونه بالتعقيد والغبوض واثارة الملل، أما أصدقاؤه فينادون به أمير الادباء المعاصرين الى حد حاولوا معه ترشيحه للحصول على جائزة نوبل .

والغريب أن الخصوم والمريدين يلتقون معا فى نقطة مشتركة وهى عدم معرفتهم معرفة واضحة أكيدة لحياة ذلك الرجل الغامض .

ففى سنة ١٩٢٨ كان يعيش فى غرفة بالقسم الداخلى بمدرسة المعلمين العليا التى تقع بشارع «أولم» (La Rue d'Ulm) بالحى اللاتينى فى باريس ، شاب ايرلندى لم يتجاوز اثنين وعشرين عاما (ولد سنة ١٩٠٦ ، وكان قد بدأ دراسته فى دبلن بكلية «ترينتى» ثم قبلته مدرسة المعلمين العليا بباريس كطالب أجنبى ، فكان يقوم بتدريس اللغة الانجليزية لزملائه الفرنسيين الذين يدرسون استعدادا لمسابقة « الاجرجاسيون » فى هذه اللغة .

لم يتعرف اليه سوى القليل من الطلاب لان عدد المعنيين بدراسة اللغة الانجليزية لم يكن كبيرا وكان هو بطبيعته يميل الى الانطواء على نفسه ، هذا الى أن طريقته فى مساعدة زملائه كانت غريبة بعض الشيء ، اذ كان يقنع من التدريس بأن يقرأ عليهم بمصاحبة أحدهم مسرحية من مسرحيات شكسبير ، (وكان يؤثر مسرحية العاصفة) ، ظنا منه أن هذه القراءات كفيلة بتدريب أذن طالب «الاجرجاسيون» وبتحسين طريقة النطق ومخارج الالفاظ ، ولعل هذا التقدير الكبير لقيمة الاذن من جانب بيكيت يرجع الى افتتانه بالموسيقى ، فكان شديد الإعجاب بموسيقى «باخ وموزار ومالهر» .

لم يلبث الاصدقاء أن عرفوا عن « سام » كما كانوا يسمونه ، انه ابن مقاول كبير يشرف على المباني والمرافق العامة بمدينة دبلن ، كان رجلا شديد المرح ، يحب الحياة فى الهواء الطلق ، ويقضى راحته الاسبوعية فى لعب الجولف .

اتسمت طفولة صمويل بالسعادة والمرح ، قضّاها فى اللهو بين أرجاء الحدائق الواسعة ، تحبوه أمه بحنان عميق ، وكان له أخ اسمه « فرانك » مات شابا على أثر اشتراكه فى حروب الهند وبورما .

كان فتى وسيما ، نحيل الوجه ، رشيق القامة ، يمارس الالعاب الرياضية حتى سن العشرين ، وكان يعيش بصفة خاصة لعبة الرجبي اذ كان من أبطالها فى كلية « ترينيتى » . ولكنه بعد أن قدم الى باريس انصرف عن الالعاب الرياضية مؤثرا عليها المناقشات مع الاصدقاء ، يقطعها أحيانا بصمت طويل يطيّب له الاغراق فيه ، أو النزّهات الليلية يذرع خلالها شوارع باريس ، وأحيانا كثيرة كان يمتدّ به الليل فى المقاهى أو فى حانات «مورنبارناس» Montparnasse حتى الفنانين .

ولم تكن تلك السهرات لتنقضى دائما فى هدوء وسكينة بل غالبا ما كانت تنتهى بالشجار والصدام ، وان كان الشاب «سام» قد هجر حياة التّطاحن والمنافسة الرياضية، فإنه احتفظ بعضلات مرنة ، وببقطة الهجوم وقبضة اليد الحاضرة والضربة الخاطفة ، هكذا كان يتجلى فى حالات الشجار التى يختتم بها سهراته ، ولكن حدث ذات مرة بعد احدى تلك السهرات فى حى «مورنبارناس» أن نشب شجار ترك أثرا عميقا فى حياته بل وفى انتاجه الأدبى .

كان خارجا من أحد المقاهى ، فاصطدم عن غير قصد بأحد المارة صدمة خفيفة ، ولكن تبادل الاثنان الشتائم ، وسرعان ما تلقى صمويل ضربة فى وسط صدره ، لم يكتثر بها ، فكثيرا ما تلقى مثلها فى حياته الرياضة ، لكنه لم يلبث أن تبين أن قميصه ملطخ بالدماء . لقد طعنه الرجل المجهول بسكين ، فنقلوه الى مستشفى « تينون » القريب منه ، واتضح أن نصل السكين قد مزق ألياف القفص الصدرى ، ولكن سرعان ما التأم الجرح بفضل سلامة بنيته .

الا أنه لم ينس اللحظة التى هاجمه فيها الشبح المجهول : لقد كان أحد المتشردين المعروفين فى باريس باسم « الكلوشار » clochard المتسكعين على أرصفة السين وفى الحى اللاتينى أو حى مورنبارناس .

انهالت الاسئلة على بيكيت لمعرفة سبب الطعنة ، ولكنه لم يحر جوابا اذ لم يكن ثمة سبب واضح يبررها . كانت فى نظره حركة غير معقولة وغير منطقية .

ظلت هذه الواقعة ماثلة أمام مخيلته عدة سنوات الى ان اقدم على كتابة روايات أو مسرحيات . فلا غرابة أن جعلها آهلة بهؤلاء المتشردين المتسكعين « الكلوشار » .

فأبطال مسرحيته « فى انتظار جودو » *En Attendant Godot* ينتمون الى هذه الفئة ويعيشون فى عالم يزخر بالسلوك غير المعقول ، ويتخذون قرارات لا أصل لها ولا معنى كما أن أحد المتشردين واسمه «استراجون» يتعرض فى كل فصل من فصلى المسرحية للضرب من معتدين مجهولين .

بعد أن قضى بيكيت عامين فى مدرسة المعلمين العليا بباريس عاد الى دبلن حيث عين مدرسا للأدب الفرنسى فى «ترينتى كوليديج» . كان هذا المعهد يتسم بالهيبة والجلال : ففى كل مساء كان ينزل مايقرب من مائة طالب الى قاعة الطعام ، مرتدين ملابس السهرة وعليها الروب الجامعى فما لبث أن أدخل بيكيت على هذا الجو المتزمت لونا من المرح ، فأخذ يقدم بعض المسرحيات باللغة الفرنسية . كان يختار دائما ملهاة مرحة وان وقع اختياره على مأساة أدخل عليها روح المرح الساخر : فمثلا قدم رواية «السيد» تأليف كورنى وكان يلعب بيكيت نفسه دور «دون ديج» فكان يمسك بدلا من السيف بجرس صغير يدقه مؤذنا بانتهاء كل «مونولوج» طويل . وفى أحد المشاهد يدخل «دون ديج» هذا مخمورا يسير على أطرافه الاربعة ، هذا الى أنه اختار لدور البطلة « شيمين » فتاة بدينة ضخمة تثير الضحك حين تتحدث عن رقة عواطفها .

فلا غرابة أن امتعض الاساتذة زملاؤه من هذا التشويه لاحدى روائع (كورنى) ، وانسحبوا من القاعة ، وفى العرض الثالث والأخير احتج الطلبة أنفسهم على هذا الأسلوب الذى يجافى كل فن .

كان أبوه يرقب نشاط ابنه الوحيد دون أن يتدخل إيجابيا لتوجيهه كما يريد ، بل ترك له حرية الاستمرار فى الدراسة التى تطيب له ولكنه كان يأمل أن يرى اليوم الذى يهجر فيه ابنه الآداب والتدريس ليشرف على أعمال الما قول بيكيت ، غير أن حلمه هذا تبدد، وخاب ظنه حين صارحه ابنه برغبته فى أن يصبح أديبا . لم يسخط عليه ذلك الوالد المثالى بل

تعهد لابنه أن يكفل له دخلا ثابتا يضمن له عيشا كريما فى جميع الظروف .

وحينئذ عزم على السفر الى فرنسا سنة ١٩٣٨ ليستقر فيها ، فقدم الى باريس حاملا معه الناي الذى كان يهوى العزف عليه فى عزلة ، وطاب له المقام فى باريس حيث تعرف الى «جيمس جويس» James Joyce أحد مواطنيه ومؤلف قصة « أوليس » ، تلك القصة الرائعة التى حاول فيها المؤلف أن يصور الحياة البشرية بآلامها ومباهجها وأحداثها المألوفة .

توطدت صداقة قوية بين « جويس » والشاب بيكيت الذى كان يبدو له غريبا شادا ، اذ لم يكن ليستيقظ من نومه قبل الساعة الرابعة بعد الظهر . واكبر ما كان يستهوى «جويس» فى صديقه هو صمته الطويل . فكان الصديقان يلتقيان أحيانا ليمكثا ساعات طوالا دون أن يفوه أحدهما بكلمة ، فكان يجلس جويس واضعا ساقا فوق الاخرى ، فيقلده بيكيت فى جلسته ويخيم عليهما الصمت .

أما أصدقاء صمويل الآخرون فلم تكن لتخفى عليهم مواهب ذلك الصديق ، لذا كانوا ينزعجون لخموله هذا ويخشون عواقب حرصه الشديد على تقليد «جويس» فى حركاته وسكناته ، بل كان بعضهم يؤنبه على هذا كله الى أن قال له أحدهم : « لن تكون فى يوم ما سوى عازف ناى » .

ولكن صمويل لم يكثر بهذا التحدى ولم يتغير ، كان يبدو خاليا من أى طموح أو هدف .

ومن الغريب أن ذلك الرجل الذى وطد العزم على أن يصبح أديبا منذ فجر شبابه لم يكتب حتى سن الرابعة والثلاثين سوى قصيدة استوحاها من صديقه وأستاذه «جويس» .

نشبت الحرب العالمية الثانية فاحتجبت بذلك إعانة والده ، فلما حرم ذلك الدخل الذى قصد به والده أن يكفل له العيش الكريم ، اضطر بيكيت الى أن يشتغل خطابا فى جنوبى فرنسا ، وبعد أن ذاق قسوة العيش لالتقى به فى لندن فى مستشفى للأمراض النفسية .

لم يذهب اليه كمريض بل ليعمل به خادما . لم تدفعه الى قبول هذه المهنة يد الزمان القدار ، إنما اختار ذلك العمل بمحض ارادته رغبة فى الاطلاع وجمع المعلومات ، اذ كان يود أن يتعرف عن كثب الى المجانين

والمعتوهين ويدرس المرضى نفسيا تمهيدا لتأليف كتاب يتعرض لهذه الحالات .

كان يعز في رواية بعنوان «مورفي» ظل مخطوطها يتسكع على مكاتب الناشرين فينبذونها اذ يرون فيها فسه معدكه عميمه انقراة ، تهدد الاعصاب هذا . الى أن جاء شاب اسمه « جيروم لندون » فاشتري احدى دور النشر ، « مينوى » (Editions de Minuit) ، وكان يبحث عن الابتكار والخلق الجديد ، وينشد نشر كتاب يعبر عن آلام العصر ومتاعبه . وقع مخطوط « مورفي » بين يديه فوجد فيه ضالته ، فنشر القصة سنة ١٩٤٧ ومن ثم فتح باب الشهرة على مصراعيه أمام بيكيت ليصبح رائد مدرسة أدبية جديدة فى فن القصة .

وان كانت القصة قد جلبت له الشهرة فى عالم محدود من الادب القصصى فان الوثبة التى دفعت باسمه الى آفاق الشهرة العالمية انطلقت من مسرح صغير للطليعة بشارع « راسباي » فى باريس .

كان النقد حتى سنة ١٩٥٢ قد سثموا تلك المسرحيات التى تزعم التجديد فلا يجدون لها عمقا أو معنى ، فحضرُوا لا يحدوهم أى استعداد طيب ليروا « فى انتظار جودو » وسرعان ما أحسوا أنهم أمام مؤلف عظيم ، وانتزع اعجابهم المتشردون « الكلوشار » الذين يقضون وقتهم فى انتظار «جودو» . ترى من «جودو» ؟ هل هو الله ! على أساس أن هذه الكلمة قريبة الشبه من الكلمة الانجليزية التى تعنى « الله » ؟ لا أحد يدري ! هل جودو هو الأمل الغامض ، الرجاء ، الخلاص ، النهاية أو الموت ؟ ، باب الفكر مفتوح لكل تأويل .

ظلت هذه المسرحية تمثل أكثر من عامين متلاحقين بنجاح رائع ، ثم ترجمت الى ١٨ لغة وأخيرا الى اللغة العربية فى « مجلة المسرح » بعدها الاول للدكتور فايز اسكندر ، وأصبحت تسرى على السنة المحافظين من النقد وهواة المسرح الكلاسيكى فى الغرب تلك العبارة : « اننى أمقت المسرح الحديث باستثناء مسرح بيكيت » .

أخذ العالم كله يعرف اسم بيكيت ، ولكن أحدا لا يكاد يعرف قوامه المشوق ووجهه النحيل الذى تلمع فيه عينان تسبح فيها زرقة شاحبة ، كما ينذر أن تنفجر شفتاه الرفيعتان عن كلمة أو ابتسامة لو حدث أن غشى مجتمعا ما . اذ ظل بيكيت فى أوج الشهرة والمجد ذلك الرجل

الغامض الهادئ الذى كان يقبع فى صومعته بمدرسة المعلمين العليا فى باريس *

انه يعيش حاليا فى منأى عن الناس ، اذ يقطن فى باريس الطابق العلوى من بيت يطل على سجن باريس ، فلا يرى امامه سوى الجدران العائيه تتوجها الغيوم . وفى مقاطعه «السين والمار» جنوب شرفى باريس يمتلك بيتا يقوم على تل وسط المناظر الخلابة بعيدا عن الناس والحياة . ولكنه فى هذا البيت أو ذاك يظل الصديق الودود لكل قلب والرجل المهذب الرقيقى الحاشية *

ان أحدث انتاج لبيكيت هو مسرحية « آه ! يا للأيام الحلوة ! » (*Oh ! les beaux jours*) وتقدمها حاليا فى باريس «مادلين رينو» وزوجها «جان لوى بارو» على «مسرح فرنسا» (الاوليون سابقا) *

وتعرض المسرحية حياة امرأة دخلت خريف الحياة وبدأت تغوص تدريجيا فى الشيخوخة والوحدة دون أن تكف عن التمسك بحياتها ، ذلك البؤس المفزع *

يمتاز بيكيت بأنه رجل مسرح من الطراز المدقق فى عمله الى حد بعيد . فهو يتابع انتاجه على المسرح ليرى كيف تعيش المسرحية فى قلب الممثل وعلى شفثيه وفى حركاته وسكناته . وحدث أن كانت تتدرب فى لندن ممثلة كبيرة على دورها فى مسرحيته هذه « آه ! يا للأيام الحلوة ! » وكان بيكيت يحرص على حضور جلسات التدريب (البروفات) مرشدا وموجها ، فضاقت هذه الممثلة بملاحظاته ونقده ، فطلبت اليه بعد «البروفا» الثانية ألا يحضر جلسات التدريب التى تقوم بها ، فأجابها الى طلبها ، فكان ان فشلت فى أداء دورها *

أما « مادلين رينو » فكانت أكثر لباقة وحكمة من زميلتها الانجليزية اذ ظلت أربعة شهور تنصت الى نصائح المؤلف بعد أن لمست فيه رجل المسرح الاصيل الذى يمقت السهولة والتهاون ، فضلا عن أنه يعرف تمام المعرفة قيمة كل حركة وكل لفظة وأثرها على الجمهور ، فكان يشرح لها مثلا : كيف يجب أن تتناول « فرشاة الاسنان » بطريقة معينة تستأثر بانتباه الجمهور ، فاتضح بذلك أن ارشاداته وتعليماته ليست من قبيل النزوات أو النصائح المرتجلة ، إنما تنبع عن فهم عميق لجوهر قصته ونفسية الجمهور *

وان كان يبدو بيكيت دقيقا أو قاسيا مع الآخرين فمما يغفر له

ذلك أنه أشد دقة وقسوة مع نفسه ، فانتاجه المسرحى لا يرضيه ولا يعجبه لأنه يسعى دائما الى تبسيط الاساليب المسرحية بصورة أبعد مما حقق .

ففى مسرحية «فى انتظار جودو» يقتصر على منظر واحد لا يتبدل: شجرة تجردت اعصانها من الأوراق وسط فراع كثيب ! وفى مسرحيه « آه ! يا للايام الحلوة ! » يقتصر أيضا على منظر واحد هو كومة أو تل كبير من الورق المقوى . ولا تضم المسرحية سوى شخصيتين احدهما لا تتكلم الا قليلا والاخرى لا تتحرك من مكانها داخل هذا التل طيلة المسرحية .

ومع ذلك يرى المؤلف أنها مسرحية زاخرة بالاساليب المسرحية كما لو كانت رواية استعراضية ، فيقول : « ما زالت هذه المسرحية مكتظة بالاكسسوار ! » مع أن من يشاهدها لا يرى على المسرح سوى ذلك التل الصغير من الورق المقوى الذى يرمز الى أكاداس الحياة ، وفى قمته تبرز ممثلة فرنسا الاولى « مادلين رينو » فى دور « وينى » .

وتبدو فى ثوب للسهرة وقد غاصت حتى وسطها فى ذلك التل الصغير إشارة الى أن نصف حياتها قد انقضى ، وتظل هكذا طيلة الفصل الاول ، فتأتى ببعض حركات بسيطة : فمثلا تفتش فى حقيبتها عن «فرشة الأسنان لتنظف أسنانها ، وتظل تتحدث وتتحدث عن الماضى وعن آلام الرأس التى تشكو منها دائما ، ويقف أمامها زوجها « جان لوى بارو » فى دور الزوج «ويلي» الذى يظهر فترات قصيرة على المسرح ليثن ويشكو ويسخط ، ثم يعكف على قراءة عناوين الجريدة ، دون أن يرد على أسئلة زوجته التى تخاطبه من حين الى آخر .

وفى الفصل الثانى لا يتغير المنظر ، انما تغوص « وينى » فى التل بحكم مرور الزمن ، فلا تستطيع تحريك ذراعيها اذ تبرز منه رأسها فقط . ويحاول زوجها « ويلي » أن يلحق بها متسلقا التل ، ولكنه يعجز عن ذلك ويتدحرج الى أسفل .

ظلت « مادلين رينو » طيلة حياتها الفنية تمثل أدوار البطولة فى مسرحيات «مايفو وموسيه وكلوديل وتشيكوف» وغيرهم ، واضعة فنها الرفيع فى خدمة مسرح منطقى معقول . ومع ذلك فما ان قرأت « آه ! يا للايام الحلوة ! » حتى سحر قلبها ذلك المرقف الشاذ ، واستهوها ذلك المنظر غير المألوف وتلك المسرحية الخالية من الحركة والاحداث ، وذلك الحوار المتقطع وتلك العبارات التى لا يربط بينها عقل أو منطق ، ليعبر

هذا كله عن قلق المرأة حين تبلغ منتصف الطريق فى حياتها ، تعبيرا أقوى من الدراما المبنية طبقا للقواعد التقليدية •

وطلت العزم اذن على قبول هذا الدور ، وهى تعلم أنها بذلك تقدم على مغامرة قاسية اذ تتخلى عن أسلحة الممثل من رشاقته الحركية وسحر المواقف وجاذبيتها • فنالت لقاء ذلك جزاء تلك البطولة اذ ظلت تعمل لمدة أربعة شهور فى «بروفات» هذه المسرحية الى جانب رجل رانع هو صمويل بيكيت ، كما أنها تألفت فى دورها هذا تألقا أشاد به النقاد جميعا فى فرنسا فى هذه الايام ، فأضفت بذلك بريقا جديدا على مجد بيكيت بعد أن توجه التلفزيون الفرنسى بمجد آخر •

ذلك بأن القسم المسرحى فى التلفزيون الفرنسى جازف بتقديم مسرحية « كل الذين سقطوا » ، وهى تدور حول نزهة تقوم بها زوجة فى طريقها الى لقاء زوجها ، وترمز هذه النزهة الى الوجود البشرى بأسره بما يحويه من سقوط وانهايار ، ونالت هذه المسرحية نجاحا عظيما ، ومنحتها التلفزيون الفرنسى الجائزة الاولى لعام ١٩٦٣ •

ان مؤلفات بيكيت ، من قصص ومسرحيات ، سواء منها ما كتبه باللغة الانجليزية حتى سنة ١٩٤٥ ، وما كتبه بالفرنسية منذ سنة ١٩٤٦ ، كلها صدى لصوت شاعر يعلن فى نبرة حاسمة لا راد لها عن نهاية حياته وحياة أمثاله الذين يشعرون مثله بالاحتضار ويتحدثون عنه • فهو يصف ذلك النزول أو الانحدار البطيء الذى يؤدى من الجحيم الى الجحيم ، ومن الفناء الى الفناء ، مارا بالالم والانهيار واليأس •

ولكنه يأس يختلف عن ذلك الذى يشعر به أبطال قصص سارتر أو كامى فى مسرحياتهما : فهؤلاء يكتشفون سخف الوجود وحماقته وهم يندققون فى الوقت نفسه لحظات من السعادة أو المتعة ، ويعرفون أحيانا طعم الحب ، ويشعرون بالميل أو النفور نحو من يعيشون معهم •

وقصارى القول أن لهم حياتهم الخاصة بهم ، أما البطل عند بيكيت ، أيا كان اسمه ، فليست له أية حرية فى التصرف فى ذاته أو فى عقله ونفسه ، انما يحيا داخل « دائرة خاوية قد أغلقت بإحكام » وأسلم العنان لعدم الإدراك وللجنون وللصمت ، وأحيانا تنبعث منه « حشرة إنسان

موتق اليدين والرجلين ، أو أنين انسان يلهث ، وقد حكم عليه بأن يحيا في هذا العالم ، دون أن يرجو من حياته شيئا أو يتوسم فيها حيرا .

ذلك هو مصير شخصياته الغريبة ، الدين يرون ان الموت عمير المنال ، لاسبيل اليه . وان الحياة مجوجة لا مبرر لها ، لما الحب الا اردواج بعيس ، والصدافه عبودية او سوء نفاقهم ، والحياة بصورها العامة مهزله نثيبه .

هؤلاء الاشخاص يحيون جميعا في غموض وقلق ، ينتظرون من لا يعرفون وما لا يعمون . هم يتحرون في مديهم على حف نثيب من افق الفجر الذى يفصل بين الوجود والعدم ، وبين الحياة ، ذلك السجن الذى لا مخرج منه ، والموت المحتوم الذى يبطل في قدومه بطئا يحملهم على اليأس من مجيئه .

ان أحدا منهم لا يعتبر سيد حياته أو موجهها لمصيره ، بل هناك قوة خفية توجه حركاته وسكناته ، دون أن تكون له فيها كلمة ، فهو ادن غير مسئول عما يأتى وما يدع ، كما أنه يحيا خارج اطار الزمن ، «انه كالماء الراكد وسط لحظة من الزمن لا حدود لها ، هناك حيث الضوء لا يتبدل ، والأشلاء والحطام من حوله تتشابه جميعا » .

فلا غرابة اذن أن تحدثت شخصيات بيكيت عن حياتها ، تارة كانها «شئ انتهى» ، وتارة أخرى كانها «مهزلة لاتزال قائمة» دون أن يدركوا شيئا عن هذه الحياة وذلك الموت ، اللذين لا وجود لهما الا من حيث اللفظ فحسب . اما من حيث الواقع الملموس فلا معنى لهما ولا وجود . انها صورة حمقاء لتلك الحياة التى فقدت مبرراتها .

والشئ الوحيد الذى تحتفظ به هذه الشخصيات ، هو القدرة على الكلام ، لذلك فان الكلمات تصدر عنها لتبرزها عقلا يفكر ونفسا تدرك ، فالجسد مصيره الى فناء محتوم ، انه بخار ينتظر هبوب الرياح لتعصف به وتبدده ، أما العقل والنفس فيلقيان نظرة صائبة على تلك النهسية البغيضة للوجود . وتتسم هذه النظرة بطابع التحدى لحماقة الحياة وسخف تنظيمها المضطرب .

ويرى بيكيت « أننا جميعا نولد مجانين ، وبعضنا يظل على الحال التى ولد عليها ! » .

ولقد حرص بيكيت من ناحيته على أن يظل على ما جبل عليه أصلا ،

وحشد كل قواه وشجاعته لكيلا يفر من تلك المنطقة التي ألقى به فيها
القدر ، هناك حيث يتعذر على الانسان العيش أو الموت على السواء ، كما
يتعذر عليه أن يتكلم أو يجعل الآخرين يفهمونه ، ومع ذلك فهو يحيا في
انتظار الموت ويتكلم دون أن يفهمه أحد ، فهذا هو مصير الانسان .

ويرى بيكيت أيضا أنه لجأ بدافع الجبن الى اختراع الحديث عن
« الله والناس والنهار والطبيعة وانطلاقات القلب وسبل الفهم » . الى غير
ذلك من موضوعات ، ليتحاشى بذلك نفسه هو والحديث عن نفسه .
ولكن تذهب جميع المحاولات هباء ، فيستسلم المؤلف الى الكلام عن نفسه
لكي يستطيع أن يلتزم الصمت . ولكن أنى للصمت المطلق أن يتحقق ؟
« فحين يرى الانسان ما يرى يتعذر عليه أن يلتزم الصمت » .

تناول عديد من النقاد أعمال بيكيت بالتعليق والتحليل ، ونكتفى
هنا بأن نورد ماقاله «بير دى بواديفر» الذى أشرف على «قاموس الادب
المعاصر» الذى يضم ترجمة سريعة لحياة أدباء فرنسا المعاصرين وأعمالهم ،
فهو يقنع من التعليق بالتساؤل : « هل تنتمى مؤلفات بيكيت الى الادب ؟
تلك المؤلفات التى تنادى عاليا فى كل كلمة من كلماتها المتقطعة ، وفى
كل عبارة من عباراتها التى لا معنى لها ولا مبرر ، لتعلن أن الانسان قد
مات وأن لا شيء ولا أحد - ولا حتى اللغة - يمكن أن تقدم له أى عون ! »
نم يضيف قائلا :

« ومع ذلك فمؤلفات بيكيت لها كيانها وهى موجودة حقا وكأنها
البرهان القاطع على الحق واللامعقول ، أو كأنها التحدى الاخير الذى
تلقاه الخليفة ! وهكذا نلمس الحدود النهائية للغة ونلامس تخوم
الادب ، هناك حيث الكلمة تنكر نفسها بنفسها وحيث لا يهدف المؤلف الا
الى أن يحطم نفسه بنفسه ! » .

الباب السادس



تطور المسرح لفرنسي المعاصر



٩ - الروح الشعاعية فى المسرح

فى الانسان غريزة يمكن تسميتها بغريزة المسرح ، فهى كامنة عند جميع الشعوب ، كما أنها أصل جميع الحضارات ، وتتجلى بصور شتى من حركات تمثيلية أو رقصات تعبيرية أو مشاهد هزلية أو تراجيدية . ترى أى حاجة تدفع الانسان الى هذا كله ؟ وما الذى يحمل الانسان على أن يقلد هكذا حركات الحياة الفردية أو الجماعية ؟

لعل مرجع ذلك الى العبادات القديمة وما كانت تتضمنه من أساطير: فكان الناس يعمدون الى خيالهم والى انفعالات عواطفهم لخلق ذلك الجو المسرحى الذى لا يعتمد على العقل الفاحص أو الذكاء الذى يحلل، فكان هدف المسرح أن يخلق الى جانب الحياة الواقعية ، جوا معنوياً مجرداً ينطلق فيه العنان للخيال والعواطف القوية ليبلغا طبيعتهما الصافية فيذهبها الى ما وراء الحدود التى تفرضها الحياة العادية .

ونتيجة لذلك نرى أن حياتنا اليومية غالباً ما تكون ملهاة رديئة غير ناجحة أو مأساة لم تتم فصولها بسبب تدخل المصادفات الحمقاء أو الأحداث التافهة ، فتدخل الاضطراب الى خطة حياتنا وتفسد تخطيط أعمالنا وتنحرف بنا عن الخط الذى رسمناه لها .

أما فى المسرح ، فالانسان ينتظر من المسرحية صورة صافية نقية للحياة وأولئك الاشخاص الذين يتحركون على خشبة المسرح يشبهوننا تماماً اذ لهم ارادة تشبه ارادتنا ، وعواطف مثل عواطفنا ، الا انهم يتحركون فى عالم أكثر تناسقا وأكثر حرية من عالمنا ، ومن الميسور عليهم أن يذهبوا بطبيعتهم الى آخر مدى لها ، وهكذا يكشفون لنا عن امكانيات طبيعتنا حين نزول العوائق من سبيلها ، ويبرزون لنا كنهها الصافى حين تتجرد من شوائب الاحداث التى تفسدها .

ويقول فى ذلك « توشارد » (Touchard) أحد النقاد المسرحيين : « ان

هدف المسرح هو أن يبين للانسان الى أى مدى بعيد يمكن أن تذهب عواطفه من الحب والبغضاء والغضب والمرح والخوف والقسوة ؟ كما أن المسرح يمنح الانسان وعيا بإمكانياته وبما يستطيع أن يكون عليه فى عالم لاعقبات فيه ولا معوقات : فالمتفرج ينتظر من العمل المسرحى أن يكشف له عن هذا العالم الذى تتجلى فيه صورة متكاملة للانسان » .

ويرى « توشار » أن الغرض الرئيسى من الفن المسرحى هو « تصوير الانسان على المسرح فى حالة نشوة » . ويقصد النشوة فى أرفع صورها وأسمائها حيث ينعم الانسان براحة الرفاهية وسكرات السرور ، « دون أن يفقد وعيه أو سلطانه على نفسه فيتبين مدى قوته ومقدرته ، وينسى وجود العقبات المادية أو المعنوية التى تعترض عواطفه أو تعرقل أحلامه » .

وعلى ضوء هذا المفهوم تبدو شخصيات المسرحية كائنات شاذة بمعنى أنها تحمل روحا انسانية تتسم بطابع شاذ لم تألفه سنة الحياة ، سواء فى نطاق النبل والتسامى والبطولة أم فى عالم الرذيلة والشر والحمق . . وهكذا نرى أنفسنا من خلالهم كما لو كنا ننظر الى مرآة سحرية تكشف لنا عن الملامح الخفية أو الغامضة من وجهنا المثالى وقد تحررت هذه الملامح من كل ماهو سطحي أو عرضى .

ولعل هذا المفهوم للمسرح يتماشى مع اتجاه القرن العشرين فى نزعتة الى أن يرى فى المسرح صورة شاعرية ، والمقصود بالشعر هنا ليس الهروب الساذج الى أجواء الخيال الزرقاء ، انما المقصود بالشعر هو مجهود الذهن فى سعيه ليتخطى مظاهر الواقع الملموس والمألوف لينفذ بذلك الى الحقيقة الجوهرية ، الى عالم السيرالية .

ومهمة الشاعر فى نظر « جوته » هى « أن يذيع سرا من الأسرار » ، وهكذا حين ينزع القرن العشرون الى تحقيق الروح الشاعرية فى المسرح فهو يبغي مسرحية ذات أسلوب شعرى وانسجام متناسق فى ثنايا الرواية وحركة فى أحداثها ترمى الى التعبير فى هذا كله عن سر ظل غامضا على الناس .

ذلك هو الطابع العام الذى يرمى الى تحقيقه مسرح القرن العشرين . اما نقاد هذا العصر فينزعجون للونين من المسرحيات هما المسرحية ذات

النظريات أو الأفكار المعينة ، ثم المسرحية الواقعية . ويقول أحد النقاد في ذلك :

« للمسرح عدوان : التوجيه الخلقى ومحاكاة الواقع » .

وان بدا في هذا الكلام بعض التناقض ، فانه لا يخلو من الصواب من الناحية الفنية للمسرح .

ولكى ندرك السبب الذى من أجله يضيق الناقد المسرحى ذرعا بالأخلاق والمناداة بها على المسرح يجب أن نفهم موقف العصر الذى ينادى بأن المؤلف المسرحى يهدف قبل كل شيء الى كشف الأسرار الغامضة بدافع النزعة الشاعرية ، ومن ثم فهو لا يرى صلة بين هذه النزعة وبين المناداة بالأخلاق !

فالشاعر والمهذب الأخلاقى لقبان يتعذر الجمع بينهما فى آن واحد : فالشعر يوحى بنظرة فريدة فى نوعها ، نظرة « سريالية » تتخطى واقع الحياة ، أما الأخلاق فتضع قواعد الضمير المشترك لتسود على التصرفات فى الحياة بل ولكى تخضع لها هذه التصرفات : فحين يستجيب الشاعر الى وحيه ، أى حين يملك عليه احساسا شخصيا بشأن شيء ما أو أمر ما ، فانه يخلق ويبتكر صورا وأشكالا خيالية للتعبير عن هذا الاحساس ، وعندئذ لا يتسنى له أن يتمشى مع الأخلاق .

وليس لنا أن نحكم : هل حقيقة احساسه الخاص تتعارض مع الأخلاق أو تتمشى معها ؟ لأنها حقيقة من طراز مختلف ، حقيقة الشاعر كما يصورها له الخيال .

أما ان ضل الشاعر سبيله وانصرف عن عالم الخيال ، فعندئذ يتبدل كل شيء ، فترى الشاعر يضطرب فى غياهب الأفكار ويغوص فى تطاحن المبادئ والمذاهب ليؤلف مسرحية من الطراز ذى النظريات والأفكار المعينة وعندئذ يقع ، دون أن يدري ، فى شراك التهذيب الخلقى ودوامته ، لأنه حين يهجر عالم الأسرار وكشف الغموض البشرى وحين يكف عن التحليق فى عالم الروح والأفكار المطلقة ، لا يلبث أن يواجه مشاكل الحياة الفردية أو الاجتماعية ، ومن ثم يتحاز مؤيدا أو مناهضا للآراء والأفكار التى تتعلق بأحداث هذا العالم الفانى ، وهكذا يهجر الرمز والأسطورة الخيالية ليحتضن الشعارات الأخلاقية ودروس التهذيب .

وهذا انحراف يؤذى غالبية نقاد المسرح المعاصر الذين يؤمنون بأن المؤلف المسرحى الأصيل لا يكتب المسرحية ليثبت بها صحة نظرية ما أو مذهب فكرى معين يدافع عنه ، أو لينادى ببعض المبادئ الأخلاقية ، إنما

يكتب المسرحية ليخلق أو يبتكر مصاير جديدة للناس ، يكشف لهم عنها كسر ظل خافيا عنهم ، عن طريق الايحاء بإمكانياتهم فى حياة لا تحدها قيود أو تعطلها المفاسد .

غير أننا لو سلمنا بأن هذا المسرح هو الايحاء بمعنى غامض أو الكشف عن سر خفى ، فإن هذا لا يعفيه من دراسة المشاكل الانسانية ، ولا سيما المشاكل التى تتصل بمناقشات الضمير ، فعلى عاتق المسرح يقع عبء هذه المشاكل ، وعليه أن يجد لها حلا . وعندئذ لا مناص له من أن ينطبع بطابع الاخلاق .

ولا يحاول النقاد الانقاص من أهمية المعانى الخلقية فى المسرحية ، إنما يتبدون العمل المسرحى، الذى يقتصر على مناقشات أخلاقية معينة، فليس من شأن العمل المسرحى العظيم أن يستنفد طاقته فى هذه المناقشات ليفنى فيها ، كما لا ينبغي له أن يخلص منها الى نظريات مطروقة سطحية ، بل يجب عليه أن يحتضن المعانى الأخلاقية وينسج أحداثه حولها ثم يذهب الى ما هو أبعد وأعمق من مناقشتها : عليه أن يقترح الأساطير الهادفة ويبتكر من صور الخيال ما ينير وعى الانسان ويوسع ادراكه بمصيره ، فمصير الانسان اختيار للطريق الذى يسلكه وللهدف الذى ينشده وسط ظلمات العالم التى يتحسس فيها العقل الحائر تور الأفكار المطلقة ، ويتلمس فيها القلب المتألم بريق المثل العليا ، اذن فالعمل الأدبى الرفيع بصفة عامة والانتاج المسرحى بصفة خاصة ، يهدف الى أن يعين الانسان على فهم مصيره وتحقيق حريته بأية صورة .

هذا الى أن التفرقة بين الشعر وعلم الاخلاق تفرقة نظرية . فلو سلمنا بأن الشعر هو اماطة اللثام عن الأسرار الغامضة ، وأن علم الاخلاق هو ايجاد حل للمشاكل الانسانية ، لرأينا أن الحدود التى تفصل بين الاثنين لا وجود لها الا فى عالم النظريات ، أما فى صلب المسرحية - كالحال فى معترك الحياة - فنجد أنه لا توجد حدود واضحة تفصل بين هذه المشاكل وتلك الأسرار .

بل ان جميع المشاكل الخلقية هى الى حد ما من قبيل الأسرار لأنها جميعا تدور حول الخير المطلق العام ، وتناشد الانسان أن يحشد ارادته ويغامر بطاقته فى طريق التسامى .

وكذلك المشاكل الفلسفية تنتهى بالمؤلف الى تحليل المشاعر التى تضطرم بها نفس الانسان ، فحين يعرض المؤلف على المسرح مشكلة الحياة فى المجتمع أو مشكلة الحرية أو مشكلة العدل ، يطرق بابا من الأفكار

والآراء التي توحى بالحب أو البغضاء أو بالحماسة أو الغضب وما الى ذلك
من مشاعر انسانية .

فليس المقصود اذن عند النقاد خلق هوة مفتعلة بين الروح الشاعرية
أو الفلسفية وبين الأخلاق ، انما يصرون على أن يتحاشى المؤلف المسرحي
أسلوب الوعظ أو أسلوب التدريس والخطابة .

ولا يكتفى نقاد المسرح المعاصر بالتحفظ بإزاء المسرح الأخلاقي فحسب،
بل هم يتحفظون أيضا عند الحديث عن المسرح النفساني ، ويأخذون على
هذا المسرح النفساني أنه يعرض الانفعالات الانسانية ويحللها طبيا بدلا من
أن يشرح وجودها الحتمي ، عن طريق الرمز والخيال ، وبدلا من أن يوضح
سلطانها الغامض عن طريق التصوير الرمزي أو الأسطوري .

ولكن كيف نعرض لمشاكل الانسان النفسانية دون أن نتعرض لروح
الانسان ووجدانه ، أى لكنه الانسان وسره ؟ فلا يمكن أن يعرض المسرح
النفساني لمشكلة الحتمية مثلا أو قانون الوراثة أو ماشابه ذلك من الأمور
التي تفسر الحالات النفسية ، دون أن يتعرض للملابسات الطبيعية البشرية
وظلال القدر ، فأما أن يعالج هذا كله مستعينا بالصورة الرمزية والموهبة
المبتكرة ، واما أن يكتفى منها بإشارات عابرة تزيد الغموض تعقيدا أو لا
تضيف جديدا الى البديهيات المسلم بها .

وتلك هي الناحية التي يهاجمها النقاد في المسرح النفساني ، فهم
ينددون بالسطحية في مناقشة هذه الموضوعات أو عرض ما هو مألوف
منها ومطروق .

والذين ينادون بأهمية الروح الشاعرية في المسرح يأنفون من عرض
المشاكل اليومية للحياة العادية على المسرح وينبذون المسرحية التي تبدو
كمراة يرى فيها المتفرج صورة واقعية من حياته اليومية .

غير أنه لا ينبغي أن نغالى في الإشادة بالروح الشاعرية في المسرح،
فهذه المغالاة من قبيل المثالية المفرطة ، فالشاعرية في المسرح أمر جوهري
ما في ذلك شك ، غير ان للمسرح جانبا واقعيا لا يمكن اغفاله .

فالحقيقة الملموسة - وهي هدف التجربة - لا تتعارض مع الحقيقة
المثالية - وهي هدف الشعر - بل لا يمكن بلوغ الحقيقة المثالية عن طريق
تجنب الحقيقة الملموسة انما عن طريق التعمق في فهم هذه الحقيقة الواقعية ،
لذا لا يمكن أن نستبعد الانسان العادي لنصل الى الانسان المثالي ، ولا سيما
في المسرحيات الهزلية التي تقوم أصلا على عرض الأخلاق والطباع ، وحيث

لا يمكن الفصل بين النماذج البشرية التي تصورها المسرحية وبين الاطار الاجتماعي الذي تعيش فيه هذه النماذج ، كما أنه لا يمكن الفصل بين حقيقة كل منهم وبين الحقيقة المطلقة العامة .

وهكذا لا ينبغي أن تطفئ الروح الشعرية على الروح الواقعية كي لا تستحيل المسرحية الى أسطورة رمزية وتتحول الأحداث الى خيال الشعر الغنائي .

اذن فان كان المسرح يهدف الى اإمالة اللثام عن سر غامض عن الانسان - وهذا هو هدف الشعر كما قلنا - فالذي يعنى المتفرج هو الأسلوب الذي ينتهجه المؤلف فى الكشف عن أسرار الحياة .
والأسلوب المسرحي الأصيل فى هذا الصدد هو الأحداث البشرية ، فالحدث أو الفعل هو الجوهر الأصيل فى كل عمل مسرحى كما أن الانسان - من حيث هو مشاعر وأعمال - هو موضوع دراسة المؤلف المسرحى ومن ثم نرى أن كشف أسرار الحياة بإيحاء الرمزى لا يتعارض مع الواقعية فى عرض أحداث الانسان ، فهذه الأحداث تفترض وجود ظروف زمنية وأوضاع اجتماعية أو تاريخية معينة تجرى فيها ، هذا من ناحية الواقعية ، ومن الناحية الأخرى توجد ألوان من القيم المعنوية على الانسان أن يحدد موقفه بازائها ليمارس حريته فى اختيار القيم التى يراها ، وفى اختيار روح التمرد أو روح الخضوع ، وهذه معنويات تحتاج فى ايضاحها الى الإيحاء الرمزى والتسامى الشعارى .

أما اذا أردنا أن نجرد المسرح من هذه القيم أو نقيم مسرحا بعيدا كل البعد عن محاكاة الواقع وينفر كل النفور من علم الأخلاق ، فاننا نتعرض بذلك الى انقاص الانفعال المسرحى والاضعاف من تأثيره ومن رسالته . لأنه لو سلمنا جدلا بأن هذه الأمور جميعا ليست هى هدف المسرح ، فان عرض النماذج البشرية وتحليل النفسيات وتصوير الأخلاق وأزمات الضمير ، هذه كلها سبل طبيعية بل وضرورية لتحقيق هدف المسرح أيا كان هذا الهدف .

أما اذا اختفت هذه السبل فقد انهارت المسرحية الهزلية واندثرت المسرحية « التراجيدية » .

ومن الطبيعى أن ما يهيم الوصول اليه هو الخيط الغامض للسر البشرى ، ولكن لا يمكن للفن المسرحى الذى يقوم أصلا على العرض والتصوير أن يمسك بهذا الخيط الذهبى الا فى النسج الواقعى للموس حياة الافراد ، وخلال خبرة النفوس التى تواجه مشاكل الحياة اليومية وأحداث التاريخ .

٢ - اتجاهات المسرح الفرنسى المعاصر

حين يلتقى الدارس نظرة عامة على الاعمال المسرحية فى فرنسا طيلة النصف الأول من القرن العشرين ، يلمس أول ما يلمس مجهودا ضخما من جانب المؤلفين والمعنيين بالمسرح . اذ يسعون جميعا الى أن يضيفوا على المسرح طابعا معينا يرد اليه أسلوبه الخاص ويحرره من الخضوع لقالب مألوف مطروق ينحصر فى تقليد الطبيعة ومحاكاة الواقع ، هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى يحرص المؤلفون ورجال المسرح على أن يضيفوا عليه روحا شاعرية .

ولقد أتى هذا المجهود ثمارا طيبة ، اذ أن جميع كبار المؤلفين الذين نلتقى بهم فى هذا العصر أمثال «كلوديل» و «جيرود» ، ثم «مونتريان» و «موريك» ، ثم «سالكرو وأنوى» ، بل «سازتر وكامى» هؤلاء جميعا يبحثون فى أساليب مختلفة عن الرمز والخيال والتعبير عن العواطف والاسطورة الخيالية والاطار الشاعرى .

ولكنه بالرغم من هذه المحاولات ، كان من المحتم على الانتاج الأدبى الذى يهدف الى البحث عن الحقيقة والى فهم كنه الانسان وشحن ضميره ، ألا يقتصر على العرض المسرحى المجرد ، بل يتخطاه الى العناية بانتقاء الألفاظ المعبرة الواقعية وبالصياغة الزاخرة بالمعانى .

ومن ثم حرص كبار المؤلفين المسرحيين فى القرن العشرين على أن يفكروا تفكيراً مركزاً عميقاً عاكفين على دراسة المشكلات الاجتماعية الكبرى، كما حرصوا على أن يحملوا القارئ والمتفرج على التفكير فى هذه المشكلات أيضا .

وهكذا نلتقى على مسرح القرن العشرين بجميع الموضوعات الهامة التى تشغل بالنا ونود أن نجد لها حلا .

وأهم طابع يتسم به هذا المسرح الفرنسى المعاصر هو طابع الروعة .

ولعل مرد ذلك الى أنه يضعنا وجها لوجه أمام مصيرنا ، كما أنه يعزى كذلك الى اللون القاتم الذى يسود عليه غالبا ، والى نزعتة الى معالجة الموضوعات « التراجيدية » التى تنتهى نهاية قاسية عنيفة .

كما أن هذا المسرح المعاصر ينفذ ببصيرة لا ترحم الى أعماق الأمور ليكشف لنا عن مآزق لا مخرج لها ، وعن مسالك الحياة الملتوية كالتيه الذى لا أمل فى الخروج منه ، فيلمس الانسان بهذا كله سلطان القدر الذى لاراد لقضائه ، ويدرك أن الأمل فى الحياة خداع وسراب .

ولعله من الانصاف - فى وسط هذه الصورة القاتمة لمسرح القرن العشرين فى فرنسا - أن نذكر « كلوديل » وما يمتاز به من روح التفاؤل . ولكن « كلوديل » ولد قبل هذا القرن بثلاثين عاما وجاء انتاجه المسرحى فى هذا العصر كصوت نبي يتحدث من وراء عصر آخر ، بل ان التفاؤل الذى يتجلى فى خير أعماله « الحذاء الحريرى » لا يختص به هذا العالم بل العالم الآخر الذى نعد أنفسنا له ، كما أن عاطفة الحب فى مسرحيته هذه ترتبط بانكار الذات والعزوف عن الدنيا ، كذلك يمتزج فيها السرور بالألم ، أما الرجاء والسعادة فهما أمل الانسان فى الحياة الأخرى لا فى هذا العالم .

ولعله من الانصاف أيضا أن نذكر تفاؤل « جيروود » . وان كان تفاؤله أقل روحانية من تفاؤل « كلوديل » فإنه لا يقل عنه من ناحية العمق الانسانى .

غير أن طابع الضيق والملل يكتنفه ويلف به ، كما أن هذا التفاؤل يتوقف على مجهود الانسان فى أن يحتفظ بمزاجه الصافى المرح أمام ظلام الحياة ، كذا يتوقف على مدى شجاعته فى مواجهة الأحداث . فلا يوحى هذا التفاؤل باقتناع المؤلف بأن الأمور سوف تتحسن ، ولا يبشر بأن الانسان سوف يحيا سعيدا . اللهم الا اذا تذرع بالشجاعة وصان مزاجه من كل المكدرات ، اذن فهو تفاؤل يقوم على ايهام الانسان نفسه بالسعادة ، ولا يقوم على واقع الأمور نفسها .

ثم لا يلبث « جيروود » أن يعدل تدريجيا عن نظرتة المتفائلة كلما تقدمت به السنون ، الى أن يكتب آخر مايكتب فى مسرحية « مجنونة شايو » التى تتسم بالمزاج القاتم المقبض .

أما المؤلفون الآخرون فيجب أن نقرر أن أحدا منهم لا يبشر الانسان بأى خير فى الحياة ، ويضن بأى لون رقيق بهيج على اللوحة التى يقدمها لنا عن الحياة وعن الانسان .

فمسرح «موريالك» يقوم بصورة عامة على فكرة الفشل فى الحب :

شأنه فى ذلك شأن مسرحيات « مونترلان » • كما أننا نرى « سالكرو »
يسخط مجددا أمام صمت السماء •

أما « أنوى » ، عملاق المسرح الفرنسى المعاصر ، فنراه يبحث عن
« النقاء » المستحيل فى هذه الحياة ، وعن السعادة التى انتفتت من هذا
الوجود • فلا يرى فى حياة الانسان سوى « بقعة » تشينه وتلطخ ثوب
حياته وتقض مضجعه ، ولا سبيل الى ازالتها أو تنظيفها ، بل تظل ندما
قائما يقوى مع الأيام ، تسانده يد الزمن لتفسد على الانسان كل محاولة
للنقاء وكل أمل فى السعادة • وعندئذ يصور « أنوى » الانسان حائرا بين
دوار الكبرياء التى يتشبح بها ليخفى فشله «وبقعته» ، وبين صيحة السخط
التي ينادى بها الموت أو ينجى بها مهانة الخضوع الذليل وجبن الاستسلام
للحياة •

أما « سارتر » فانه يوغل فى الالحاد ، وانكار وجود الله لكى يجرد
الانسان من كل عقيدة دينية ، فيلقى به وسط حياة يتحائل على أن يخلق لها
معنى ، فلا يجد فى هذه الحياة سوى يقين واحد ، وهو أن الحياة جحيم ،
وهذا « الجحيم هو الآخرون » ، فالانسان عدو لدود لأخيه ، وعلى
كل انسان أن يواجه هذا العدو ويحيا الى جانبه ويتحمل الجحيم الذى
يفرضه عليه الآخرون ، كما يفرض بدوره حياة الجحيم على الآخرين دون
أن يلوح فى هذا كله أى بريق أمل فى أن يسرد الحب على القلوب أو يستقر
السلام فى المجتمع •

ثم يأتى « كامى » ليكشف لنا عن حمق هذا العالم ، ذلك الحمق الذى
يتمخض حتما عن التعسف والألم ، ولا يرى الا فى قلبه هو ، ذلك القلب
الهش الهزيل ، ضياء خافتا من العدالة لا يدرك له تعليلا ، غير أنه يعلم أنه
لا ينبثق من السماء ، ويحاول أن ينازل بهذا الضياء ظلم القدر أو على حد
قوله : « عدالة التاريخ العمياء » فى معركة كلها مجازفة ، فلا قواعد لها
ولا معايير ، على أمل الوصول الى نصر مشكوك فيه بل وتهدهد المخاطر
دائما •

تلك هى الصورة القاتمة المفزعة للحياة البشرية التى يقدمها لنا
المسرح الفرنسى فى النصف الأول من القرن العشرين • واننا لانعجب كثيرا
لهذه الصورة ، فهى انعكاس لروح ذلك العصر وجوه « التراجيدى » •
ويلخص « كامى » نفسه روح كل عصر فى الكلمات التالية :

« كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات ، والقرن الثامن عشر

عصر العلوم الفلسفية • والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء • أما القرن العشرون فهو عصر الخوف »

حقاً أن البشرية لديها حالياً أسباب عدة تدعوها إلى الخوف ، ولكن هذا لا يعنى أنه فى العصور الأخرى الماضية لم تكن لدى البشرية مثل هذه الأسباب التى تشيع فيها الخوف والفرع • هذا إلى أن البشرية فى جميع العصور قديمها وحاضرها ، كانت ومازالت لديها الأسباب التى تحملها على الاقتناع بحظها وفرصتها ، والإيمان بكرامتها ، ولكن لكى تتبين البشرية هذه الأسباب التى توحى بالكرامة وتبشر بالحظ الباسم عليها أن تطالع مؤلفات العصور الماضية ، لا مؤلفات هذا العصر التى تحرص دائماً على اغفالها •

ولحسن حظ المتفرج المعاصر أن ظهرت جماعة من المخرجين والممثلين تفضل أحياء روائع الأعمال المسرحية القديمة ليقدموها ينبوعاً صافياً يرتوى منه المتفرج المعاصر ، فيتفنن المخرج والممثل فى تقديم مسرحيات «شكسبير ، وموليير ورأسين وكورنى» ، وغيرهم بصورة لم يسبق لها أن قدمت به من حيث الجودة الفنية •

كما قامت جماعة أخرى من المخرجين والممثلين تؤثر تقديم المسرحيات المترجمة التى تبعث فى النفس ضياءً وأملًا •

وليس المقصود من هذا كله الانتقاص من قيمة المسرحيات الفرنسية المعاصرة ، إنما نقصد من وراء ذلك أن نشير إلى حقيقة جليلة وهى أن المسرحيات الفرنسية المعاصرة تترك القارئ أو المتفرج الذى يشعر بالجوع إلى المعرفة دون أن يشبع ، كما تترك من يظلم إلى فهم واقع حياته دون أن يرتوى ، بل إن هذه المسرحيات تزيد من ظمأ الإنسان المتعطش إلى فهم الحقيقة •

اذ يتعذر على المتفرج أن يقنع بصورة رمزية فى ضياع شاعرى ولكنه يرغب إلى جانب الرمز والجو الشاعرى ، فى الحقيقة الكاملة التى لا تنتقص شيئاً من كرامة الإنسان ونبيله ، كما يرغب فى الحقيقة البسيطة الهادئة التى تصدر عن الانسجام الوطيد بين المسرحية وحياة الإنسان ، تلك الحقيقة التى لا تطفئ فيها حذقة الذكاء وسفسطة الالفاظ على حياة الوجدان ، فتخلق المشاعر وتكتم الهمم وتوهن العزائم •

ولقد تنبه نقاد المسرح إلى خطورة هذه النزعة وما ينجم عنها من انحراف بالمسرح عن رسالته ، فيقول أحدهم « روبر كيمب » (Robert Kemp) :

« أن هذا المسرح القاتم المقبض لا يخلو من المخاطر ! اننى حقا أحيى أسلوب «جيرودو وسارتر وكامى» وهذه النهضة المسرحية ، أحيى هذا كله فى حماسة باسم الفن وحبا فى الفن . أما ان كان هذا المسرح يود أن يلقي بنا فى عالم الفزع والرعب الذى خلقه الفيلسوف نيتشه - فأننى أتساءل هل من واجبنا أن نحارب هذا المسرح أو نترك تيار الفزع هذا يتفشى بيننا؟ مرحبا بالمسرح الذى يقدم لنا نماذج حية تتألم أمامنا على المسرح ، ولكن لا ينبغي أن تكون آلامها هذه آلام الاحتضار ، فلا نرى من حياتها سوى حلقة من الآلام تنتهى بالآلم أيضا » .

لعل هذه هى أمنية الجيل الذى يتطلع الى الأعمال المسرحية فى النصف الثانى من القرن العشرين . وما يصح قوله فى المسرح يصح أيضا قوله فى الانتاج الأدبى بصفة عامة .

فالآداب تتسم عادة بالقوة والروعة وتكتسب قيمة وجمالا بقدر ارتباطها ارتباطا أميناً بأزمات النفس البشرية ودراساتها لما يساور الانسان من شك فى أمر نفسه وحياته .

فهل يقنع المسرح أو يقنع الانتاج الأدبى بأن يعكس هذه الازمة ويثير هذا الشك ؟ ألا يخشى المسرح والأدب ، ان قنعا بذلك ، أن يزيدا ألما عمقا بمضاعفة الصور التى يتخذها هذا الألم فى الحياة ؟ ألا يجدر بالمسرح وبالأدب أن يتسما بطابع قوى أصيل بأن ينزعا الى اشاعة الطمأنينة فى النفوس وتوطيد الهدوء الرتيب فى القلوب ؟

تلك هى مسئولية الأجيال القادمة من كتاب المسرح ، مؤلفين ونقادا ، ومسئولية مسرح الطليعة الذى يجب عليه ألا يكفر بأساتذة المسرح القدامى فعلى كاتب المسرح ، أيا كانت نزعته ، أن يزن تبعاته ويقدر قيمة رسالته النبيلة .

المراجع

غنى عن البيان أن أهم مرجع لدراسة المسرحيات هو قراءة المسرحيات نفسها وتحليلها ، غير اننا لانقدم هنا قائمة بأسماء المسرحيات التي حاولنا دراستها فى هذا الكتاب لأنها معروفة وتكرر نشر معظمها فى عدة طباعات مختلفة .

اننا نقتصر هنا على ذكر أهم المراجع التي قد يود المعنى بدراسة المسرح الاطلاع عليها للتعلم فى الدراسات الموجزة التي قدمناها .
ونقسم هذه المراجع الى :

(أ) دراسات عامة فى المسرح الفرنسى المعاصر .

(ب) دراسات عن المؤلفين ، ونوردها على حسب الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين .

—— Sur Armand SALACROU :

- 71) CHARMEL (André), « Essai sur le Théâtre d'A. Salacrou », in *Europe*, janvier 1949, p. 104.
- 72) CHIESA (Ivo), *Théâtre de Salacrou*, Milan, Bompiani, 1949.
- 73) CLAIR (René), *Comédies et Commentaires*, Paris, Gallimard, 1960.
- 74) DUSSANE, *Notes de Théâtre*, Lyon, Lardanchet, 1951.
- 75) GUTH (Paul), *Quarante contre Un*, Paris, Corrêa, 1947.
- 76) LEMARCHAND (J.) in *Le Figaro Littéraire* du 1er oct. 1953.
- 77) MIGNON (Paul-Louis), *Armand Salacrou*, Paris, Gallimard, 1960.
- 78) SALACROU (Armand), *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, 5 vol., 1942-47. Dans cette édition, chaque pièce est accompagnée d'une Note de l'auteur.

—— Sur Jean-Paul SARTRE :

- 79) ALBERES (R.M.), *Jean-Paul Sartre*, Paris, éd. universitaires, 1953.
- 80) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la littérature*, II, Paris, Alsatia, 1951.
- 81) DIEGUEZ (Manuel de), « SARTRE », dans *Dictionnaire de Littérature contemporaine*, pp. 583-588.
- 82) JEANSON (Francis), *Le Problème moral et la Pensée de Sartre*, Paris, éd. du Myrte, 1947.
- 83) JEANSON (Francis), *Sartre par lui-même*, Paris, Ed. du Seuil, 1955, in 16, 1927.
- 84) PICON (Gaëtan), *Panorama des Idées Contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957.

- 59) LEMARCHAND (Jacques), « Préface » au *Théâtre d'E. Ionesco*, Paris, Gallimard, 2 vol., 1954 et 1958.

—— Sur François MAURIAC :

- 60) CORMEAU (Nelly), *L'Art de François Mauriac*, Paris, Grasset, 1951.
- 61) PREVOST (Jean), « De Mauriac à son oeuvre », in *Nouvelle Revue Française*, du 1er mars 1930, pp. 366-367.
- 62) ROBICHON (Jacques), *François Mauriac*, Paris, éditions universitaires, 1953.
- 63) SIMON (Pierre-Henri), *Mauriac par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.
- 64) Des Articles dans *La Revue du Siècle*, juillet-août 1933. *La Table Ronde*, janvier 1953 — *La Parisienne*, mai 1956.

—— Sur Henry de MONTHERLANT :

- 65) BORDONOVE (Georges), *Henry de Montherlant*, Paris, éd. universitaires, 1954.
- 66) FAURE-BIGUET (J.N.), *Montherlant, Homme de la Renaissance*, Paris, Henri Lefebvre, 1948.
- 67) LAPRADE (Jacques de), *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, La Jeune Parque, 1950.
- 68) MOHRT (Michel), *Montherlant, Homme Libre*, Paris, Gallimard, 1943.
- 69) MONTHERLANT (Henry de), in *Nouvelle Revue Française*, du 1er oct. 1936, pp. 709-715.
- 70) SIPRIOT (Pierre), *Montherlant par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1953.

- 48) MONDOR (Henri) *Claudel plus intime*, Paris, Gallimard, 1960.
- 49) «Cahiers Paul Claudel», I, «*Tête d'Or* et les débuts littéraires», Paris, NRF, 1959.

——— Sur Jean COCTEAU :

- 50) DUBOURG (Pierre), *Dramaturgie de Jean Cocteau*, Paris, Grasset, 1954.
- 51) FRAIGNEAU (André), *Cocteau par lui-même*, Paris, éd. du Seuil, 1958.
- 52) KHIM (Jean-Jacques), *Cocteau*, Paris, Gallimard, 1952.
- 53) MAURIAC (Claude), *Jean Cocteau*, Paris, Albin Michel, 1945.
- 54) «*Europe*», juillet-août 1953, p. 206 — (Article par J. Cocteau).

——— Sur Jean GIRAUDOUX :

- 55) ANOUILH (Jean), «Hommage à Giraudoux», in *Chronique de Paris*, fév. 1944.
- 56) SIMON (Pierre-Henri), «La Lumière Poétique et l'éclipse du mal dans le théâtre de Giraudoux», dans *Théâtre et Destin*, pp. 63-92.

——— Sur Eugène IONESCO :

- 57) GADOFFRE (G.), «Eugène Ionesco», dans *Dictionnaire de Littérature Contemporaine*, pp. 391-394.
- 58) IONESCO (Eugène), *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, 1962, in 8°, IX - 248 p.

—— Sur Albert CAMUS :

- 35) BLANCHET (André), *La Littérature et Le Spirituel*, Paris, Aubier, Tome I, 1959.
- 36) BOISDEFFRE (Pierre de), « Albert Camus » in *Etudes*, déc. 1950.
- 37) BRISVILLE (Jean-Claude), *Albert Camus*, Paris, Gallimard, 1959.
- 38) BRISVILLE (Jean-Claude), « Albert Camus », in *Le Figaro Littéraire*, du 26 oct. 1957.
- 39) JEANSON (Francis), « Albert Camus ou L'Ame Révoltée », in *Les Temps Modernes*, mai 1952, pp. 2070- 2090.
- 40) LUPPE (Robert de), *Albert Camus*, Paris, éd. universitaires, 1952, in 16, 124 p.
- 41) ROY (Jules), « Albert Camus », in *Les Nouvelles Littéraires*, du 24 oct. 1957.
- 42) SIMON (Pierre-Henri), *Présence de Camus*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1962, in 8° 177 p.
- 43) « *Esprit* », numéro spécial consacré à Camus, « Les Carrefours de Camus », janvier 1950.

—— Sur Paul CLAUDEL :

- 44) FORSTER, *Le Sens de l'Amour dans le Théâtre de Claudel*, Genève, Droz, 1958.
- 45) FUMET (Stanislas), *Claudel*, Paris, Gallimard, 1959.
- 46) GUILLEMIN (Henri), *Claudel et son art d'écrire*, Paris, Gallimard, 1955.
- 47) MARCEL (Gabriel), *Théâtre et Religion*, Lyon, Vitte, 1958.

- ب - دراسات عن المؤلفين

———— Sur Jean ANOUILH :

- 26) CHASTAING (Maxime), *Jean Anouilh ou Le Théâtre de la Pureté* (dans *Jeux et Poésies*), Lyon, Ed. de l'Abeille, 1945.
- 27) DIDIER (Jean), *A la Rencontre de Jean Anouilh*, Paris, la Sixaine, 1946, in 16, 50 p.
- 28) LA CROIX-LAVAL (A. de), « Le Mystère de Jean Anouilh », in *Études*, déc. 1945.
- 29) LUPPE (Robert de), *Jean Anouilh, Paris*, éd. universitaires, 1960, in 16.
- 30) MARCEL (Gabriel), « Le Tragique chez Jean Anouilh », in *La Revue de Paris*, juin 1949.
- 31) POUJOL (Jacques), « Tendresse et Cruauté dans le Théâtre d'Anouilh », in *French Review*, avril 1952, pp. 337-347.
- 32) SIMON (Pierre-Henri), « Jean Anouilh et la Pureté », dans *Théâtre et Destin*, pp. 143-164.

———— Sur Samuel BECKETT :

- 33) BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- 34) MAURIAC (Claude), *L'Allitération Contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958,

- 14) KEMP (Robert), « La Réforme des Théâtres Nationaux », (« Le Feu à la Maison ») in *Le Monde*, du 9 avril 1959.
- 15) KEMP (Robert), « Une Noble Idéologie du Théâtre » *Le Monde*, du 11 avril 1959.
- 16) MALRAUX (André), « La Réorganisation des Théâtres Nationaux répond à une conception culturelle », in *Le Monde*, du 10 avril 1959.
- 17) MARCEL (Gabriel), *L'Heure Théâtrale*, Paris, Plon, 1959, in 12, XIII - 230 p.
- 18) MAURLAC (Claude), *Hommes et Idées d'Aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 1953.
- 19) PAGNOL (Marcel), *Notes sur le Rire*, Paris, Gallimard, 1947.
- 20) PICON (Gaëtan), *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, Paris, Gallimard, 1949.
- 21) ROUSSEAUX (André), *Littérature du XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1949, in 16, 257 p.
- 22) SIMON (Pierre-Henri), *Théâtre et Destin*, Paris, Colin, 1959, in 8°, 224 p.
- 23) TOUCHARD (Pierre-Aimé), *Dionysos*, Paris, Ed. du Seuil, 1949.
- 24) « *Dictionnaire de Littérature contemporaine, 1900-1962* », sous la direction de Pierre de BOISDEFFRE, Paris, éditions universitaires, 1962, in 8°, 679 p.
- 25) Deuxième Cahier de *Recherches et Débats*, Paris, Fayard, 1952, « Le Théâtre Contemporain ».

١- دراسات عامة

- 1) AMBRIERE (Francis), *Galerie Dramatique*, Corrèa, 1949.
- 2) D'ASTORG (Bertrand), *Aspects de la Littérature Européenne depuis 1945*, Paris, Ed. du Seuil, 1952, in 8°, 253 p.
- 3) BARRAULT (Jean-Louis), *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Vautrin, 1949, in 8°, 203 p.
- 4) BEIGBEDER (Marc), *Le Théâtre en France depuis la Libération*, Bordas, 1959.
- 5) BOISDEFFRE (Pierre de), *Métamorphose de la Littérature*, 2 vol., Paris, Ed. Alsatia, 1950-51.
- 6) BOISDEFFRE (Pierre de), *Une histoire vivante de la Littérature d'Aujourd'hui*, Paris, Le Livre Contemporain, 1958.
- 7) BRISSON (Pierre), *Le Théâtre des Années Folles*, Genève, Ed. du Milieu du Monde, 1943, in 8°, 224 p.
- 8) BRODIN (Pierre), *Présences Contemporaines*, Tome I, Paris, Ed. NED, 4ème éd., 1958, in 8°, 482 p.
- 9) COPEAU (Jacques), in *La Grande Revue*, 10 avril 1909.
- 10) DUVIGNAUD (Jean), « Un théâtre de la persécution », in *Critique*, No. 68.
- 11) DUVIGNAUD (Jean), « Du côté de l'avant-garde », in *Théâtre Populaire*, No. 18, mai 1956.
- 12) GOUHIER (Henri), *L'Essence du Théâtre*, Paris, Plon, Présence, 1943.
- 13) JOUVET (Louis), *Témoignages sur le Théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, in 8°, 249 p.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٣
الباب الأول :	
التأليف الهزلى	٩
١ - تطور الضحك	١١
٢ - سبل اثاره الضحك	١٩
٣ - المؤلف الهزلى	٢٧
الباب الثانى :	
القصة والمسرحية	٣٥
١ - مقومات المسرحية بالقياس الى القصة	٣٧
٢ - فن المسرحية عند «موريالك»	٤٣
٣ - أركان النهضة المسرحية	٥٣
الباب الثالث :	
الاخراج والتمثيل	٦١
١ - المسرحية بين الاخراج والتمثيل	٦٣
٢ - فن الاخراج والتمثيل	٧٤
٣ - المخرج صانع النهضة المسرحية	٨٢
الباب الرابع :	
اعلام المسرح الفرنسى المعاصر	٩١
١ - بول كلودزىل	٩٣
٢ - جان جيرودو	١٠٤
٣ - جان كوكتنو	١١٧

الصفحة

الموضوع

١٢٤	Montherlant	هنرى دى مونترلان
١٣٤	Salacrou	أرمان سالكرو
١٥٥	Sartre	جان بول سارتر
١٧٨	Camus	ألبير كامى
١٩٥	Anouilh	جان أنوى

الباب الخامس :

٢١٧	مسرح الطليعة واللامعقول
٢١٩	١ - نشأة مسرح الطليعة
٢٢٧	٢ - بين الطليعة واللامعقول فى المسرح
٢٣٤	Ionesco
٢٤١	٤ - مسرحية الكراسى
٢٤٩	٥ - مسرحية الخرتيت
٢٥٧	Beckett

الباب السادس :

٢٦٧	تطور المسرح الفرنسى المعاصر
٢٦٩	١ - الروح الشعاعية فى المسرح
٢٧٥	٢ - اتجاهات المسرح الفرنسى المعاصر
٢٨١	المراجع

الدار القومية للطباعة والنشر

العدد ٩٣
ص
التمن ٣٥
١٩٦٤/٧/١٥